

L. mus.

0.

55

L. mus.

o.

55.

LEHRE

VOM

RÖMISCHEN CHORALGESANGE.

ZUM GEBRAUCHE

FÜR

**SEMINARIEN, GEISTLICHE, SCHULLEHRER
UND CHORALISTEN.**

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ JOSEPH VILSECKER,

CANTOR IN DER CATHEDRALE UND CHORALLEHRER IM BISCHÖFLICHEN CLERICAL-
SEMINAR ZU PASSAU.



Passau.

DRUCK UND VERLAG DER PUSTET'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1841.

LEHRE

100

ROBINSON'S CHOCOLATE

YOUR CHOICE



THAT JOSEPH VINTAGE

PRINTED BY THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS IN CHICAGO, ILL. 1892

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

1892

LEHRE

VOM

RÖMISCHEN CHORALGESANGE.

LEHLE

1807

ROMISCHES CHORVATISCHE

V O R R E D E.

An Lehrbüchern über den römischen Choralgesang ist meines Wissens noch eher Mangel, als Ueberfluss. Grössere Werke sind theuer, kleinere mangelhaft, oder blos für Geistliche berechnet. — Gegenwärtige Anleitung, wie der römische Choral gesungen werden soll, dürfte nicht nur dem Geistlichen, sondern auch den Lehrern, Cantoren und Choralisten eine erwünschte Gabe seyn, da Alle sich daraus Rathes erholen können. — Was die Geschichte des römischen Choralgesanges anbelangt, so sagte ich keineswegs blindlings nach, was viele für ausgemacht halten, nämlich dass der Choral sich auf das griechische Tonsystem gründe; es ist jedoch eben so schwer zu behaupten, die ersten Christen hätten gar nichts, weder von griechischer noch jüdischer Musik angenommen, indem sie einen zu grossen Abscheu vor Allem hatten, was sie an's Heidenthum oder Judenthum erinnerte. —

Haben wir jetzt noch z. B. die Psalmen Davids, warum sollten mit diesen nicht auch die ursprünglichen Melodien angenommen worden seyn? — Bei Anfertigung dieses Werkchens suchte ich mich so viel möglich von den Eigenthümlichkeiten der Gesänge, wie sie in dieser oder jener Diöcese gebräuchlich sind, fern zu halten, und gab stets den im Römischen Directorium vorkommenden Melodien und Regeln den Vorzug, überzeugt, dass nur der römische Choral der echte sey. — Ein glücklicher Zufall liess mich unter den vielen Choralbüchern, die sich an der hiesigen Domkirche schon aus den ältesten Zeiten befinden, ein **Directorium Chori** entdecken, das im Jahre 1615 in Rom selbst gedruckt wurde, und welches die Regeln genau angibt, wie in Rom der Choral gesungen wird. — Wenn auch die Melodien der verschiedenen Choralbücher in der Hauptsache übereinstimmen, so sind doch hie und da Veränderungen vorgenommen worden, die den Gesang anders gestalten. Man vergleiche nur zwei Messbücher, in verschiedenen Jahren oder an verschiedenen Orten aufgelegt; jedes hat den Titel **Missale Romanum**, und doch stimmen die Gesänge nicht im Ganzen überein. Der Unterschied beruht zwar oft nur auf der Versetzung einiger Noten, allein schon Eine versetzte Note ändert die Grundmelodien. Und welche Melodie ist die rechte? Meines Erachtens jene, die in Rom selbst ursprünglich war; auch dürfte das Alter der Melodie für ihre Echtheit entscheiden, denn es ist

wohl leicht eine oder die andere Choralmelodie zu verändern, sie auch angenehmer zu machen, allein hat man dabei auch ein grosses Verdienst? Ich glaube nein, denn gerade das Alter ist es, was den Choral so ehrwürdig macht; es kommen aber auch Gesänge im Choral vor, die bei ihrer Einfachheit, mit dem grössten Fleisse nicht schöner, erhabener oder rührender gesetzt werden könnten. — Es kann jedoch damit nicht gemeint seyn, dass man die in den vorhandenen Choralbüchern gedruckten Melodien verändern solle, im Gegentheile, man singe, wie der Gesang vorgeschrieben steht und wie es ein lange eingeführter Gebrauch mit sich bringt. — Auffallende Veränderungen dürften mehr nachtheilig als nützlich seyn. —

Die Quellen, welche ich zu meiner Arbeit benützte, sind grösstentheils an den passenden Orten angegeben. — Gründliche Belehrung von sachverständigen Männern werde ich mit Vergnügen annehmen, denn ich habe keineswegs eine so hohe Meinung von meiner Arbeit, dass ich sie für fehlerfrei halten sollte. — Möge der gute Zweck, den der Verfasser im Auge hatte, die beabsichtigte Wirkung hervorbringen, dass dem Choralgesange die Aufmerksamkeit geschenkt werde, die er vermöge seiner Anwendung beim Gottesdienste erfordert. Wer den Geist dieser erhabenen Gesänge, die durch keine andere Musik ersetzt werden können, einmal aufgefasst hat, der wird auch gewiss mit dem grössten Eifer dahin trachten, dass diese Melodien im

Geiste der Kirche schön und feierlich vorgetragen werden; dann werden sie gewiss den Zweck nicht verfehlen, die Herzen der Gläubigen zur Andacht zu ermuntern, und die Gemüther derselben mit einer heiligen Liebe zu entflammen. — Daher sagt der hl. Chrysostomus: „Lobsinget weise, d. i. nicht mit der Stimme allein, sondern auch durch die That; nicht nur mit der Zunge, sondern auch durch euer Leben.“

Passau im Mai 1841.

Der Verfasser.

INHALTS - ANZEIGE.

A. Theoretischer Theil.

	Seite
I. Von dem Choralgesange überhaupt	1
II. Von verschiedenen Arten des Choralgesanges	6
III. Von der Notation des Chorals	7
IV. Von dem Liniensysteme und den Noten	10
V. Von den Schlüsseln	11
VI. Von den Transpositionen	12
VII. Von den Intervallen	13
VIII. Eintheilung des Gesanges	17
IX. Tonleiter	18
A) Solmisation im harten Gesange mit dem C- und F-Schlüssel	18
B) Solmisation im weichen Gesange mit dem C- und F-Schlüssel	19
C) Solmisation der übrigen Intervalle	20
X. Von dem Vortrage des Choralgesanges	22
IX. Namen der Choralbücher	26

B. Practischer Theil.

I. Von den Psalmentönen	27
A) Feierliche Psalmentöne	29
B) Gewöhnliche Psalmentöne	33
C) Bemerkungen zu den Psalmtönen	34
Tonus peregrinus vel mixtus	36
Intonatio Cantici B. V. Mariä	36
Charaktere der 8 Kirchentöne	37
II. Gesänge aus der heiligen Messe	38
1. Asperges	38
2. Vidi Aquam	39
3. Introitus. — Kyrie. Tractus etc.	40
4. Gloria	41
5. Oration	41
a) Von der feierlichen Gesangsweise der Oration	42
b) Von der gewöhnlichen Art die Oration zu singen	44

	Seite
c) Von einer andern Art die Orationen zu singen	45
d) Von der Gesangsweise der Orationen nach der Passion am Charfreitage	47
6. Epistel	49
7. Evangelium	49
8. Credo	51
9. Praefation	51
a) Praefatio solemnis	52
b) Praefatio ferialis	54
10. Pater noster	55
a) Solemnnes Pater noster	56
b) Ferialis Pater noster	57
11. Confiteor	58
12. Ite missa est, Benedicamus und Requiescat in pace	59
13. Benediction	60
III. Melodien: Ad Matutinum, ad Laudes, ad Horas, ad Ve- speras	61
a) Die Eingangsformel	61
b) Invitatorium	62
c) Hymnus	62
1. In festo Corporis Christi	63
2. In festo S. S. Trinitatis etc.	63
3. In festis B. V. Mariae	64
d) Capitel	64
e) Versikel	65
1. In Festo duplici	65
2. In Festo semiduplici	66
3. In Festo simplici, et diebus ferialibus.	
f) Benedicamus zu den Vespern Horen und Laudes .	68
1. Tempore paschali	68
2. In Festis solemnibus	68
3. In Festis duplicibus	68
4. In Festis B. Mariae	69
5. In Dominicis per annum, et in festis semiduplicibus	69
6. In Ferialis et ad Horas	69
g) Antiphonae Marianae	69
h) Absolution	69
i) Versus et Benediction	70
k) Lection	71
l) Responsorium breve	72
m) Martyrologium	73
IV. Gesänge in der Charwoche	74
1) Am Psalmsonntage	74
2) Passion und Lamentation	76

	Seite
3) Kreuzentblösung	77
4) Lumen Christi	77
5) Kerzen- und Taufweihen	78
6) Prophezien	78
7) Litanei	78
8) Chorgesänge bei dem Amte am Charsamstage .	79
V. Gesänge bei andern im Laufe des Jahres noch vorkom- menden Verrichtungen	82
1) Zur Wachsweihe am Lichtmesstage	82
Purificatio Mariae	82
2) Aschenweihe	83
3) Kurze Intonationen	86
a. Zum Segen	86
b. Bei Ertheilung des Weihwassers	86
c. Te Deum laudamus	86
d. Veni sancte spiritus	86
e. Veni Creator spiritus	86
f. Ascendo am Christi-Himmelfahrtsfeste	86
g. Ave maris stella	86
4) Officium Defunctorum	87



Berichtigungen.

Seite 54 im dritten Notensysteme soll die siebente Note a seyn.

„ 55 in der fünften Zeile lies nostras statt nostres.

„ 57 lies noster statt noser.

„ 69 müssen auf die erste Sylbe des Benedicamus Nro. 4 vier Noten gesungen werden.

„ 72 in dem ersten Notensytseme von unten soll der F-Schlüssel auf der zweiten Linie stehen.

„ 81 muss im „Ite missa est“ auf dem zweiten Alleluja die Note, welche auf der Sylbe le steht, f heissen und nicht a.

„ 87 in der vierten Zeile von unten lies Tremens statt Fremens.

A. Theoretischer Theil.

I. Von dem Choralgesange überhaupt.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass schon die ersten Christen bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen sich des Gesanges bedienten. — Der Gesang meistens armer, ungelehrter, einfacher Menschen musste einen einfachen kunst- und regellosen Charakter haben, und konnte nur Naturgesang sein, der erst nach und nach gewisse Accente annahm, die durch öfteres Anhören sich als etwas Festes begründeten. — Dass damals griechische Melodien benützt worden wären, ist wohl nicht leicht anzunehmen, wenn man bedenkt, wie schwer und verwickelt das System der griechischen Musik überhaupt war, also für jene einfachen Leute durchaus nicht fasslich, und griechische Melodien mit ihren ungeübten Organen nachzusingen, beinahe unmöglich. Zudem war ihr Abscheu gegen Alles, was an das Heidenthum erinnern konnte, zu gross, als dass sie Gesänge aus den Tempeln und Theatern der Heiden zugelassen hätten. *) Als in Folge der Zeit

*) Die Meinung, dass der Choral auf dem alten griechischen Tonsysteme beruhe, wird durch neuere Nachforschungen, namentlich durch KIESEWETTER, durchaus widersprochen.

sich das Christenthum immer mehr ausbreitete, so musste man, um Gleichheit und Uebereinstimmung in den Weisen einführen zu können, den Gesang ordnen, und in gewissen Modulationen feststellen. Fromme und gelehrte Bischöfe unternahmen es, ein eben so einfaches System anzunehmen, als der Gesang erforderte. — HILARIUS, Bischof zu Poitiers (in der Mitte des vierten Jahrhunderts), ist der Erste, von dem man mit einiger Zuversicht weiss, dass er für die abendländische Kirche besondere Hymnen gedichtet und dazu eigene Melodien verfertigt hat. — Gegen das Ende des IV. Jahrhunderts führte der heilige AMBROSIVS, Bischof von Mailand (374 — 397), einen Typus der Kirchengesänge ein, indem er vier Tonreihen auswählte, welche von ihm, mit Beseitigung der auch ohnehin unpassenden altheidnischen Namen (dorisch, phrygisch, lydisch, aeolisch, jonisch und dgl.), die Namen des ersten, zweiten, dritten und vierten Tones erhielten. St. GREGOR der Grosse, welcher in den Jahren 591 — 604 die christliche Kirche regierte, widmete dem Kirchengesange seine besondere Obsorge, und war in mehr als einer Beziehung der Reformator desselben. — Er sammelte die vorhandenen Weisen, verbesserte dieselben, vermehrte sie mit vielen neuen, und gab die Sammlung mit ihren Singweisen als unabweichliche Vorschrift für alle christlichen Kirchen heraus. — Sein Antiphonarium wurde vor dem Altare St. Peters an einer Kette befestigt, niedergelegt, um etwaige Abweichungen in der Zeitfolge nach demselben zu berichtigen. Er gründete nicht nur ein neues System der Tonarten, sondern in der That ein neues System der Tonleiter, neue Benennungen der Töne, und eine neue vereinfachte Tonschrift. — Er behielt nämlich die bereits vorgefundenen

(Ambrosianischen) vier Kirchentöne bei, fügte aber diesen vier noch andere hinzu, welche aus jenen, durch Versetzung der Tonreihe in die Unterquarte hervorgingen; wobei also der Hauptton, welcher dort als der erste erschien, in die Mitte, und eigentlich als der vierte in der Reihe zu stehen kam; die hinzugekommenen vier Kirchentöne wurden die plagalischen genannt, zum Unterschiede von jenen ältern vier, welche den Namen der authentischen erhielten. Somit wurde nun auch deren Ordnung verrückt. Folgendes sind die acht Kirchentöne, welche, als solche, in dem liturgischen Gesange der römisch-katholischen Kirche, den man von seinem Gründer den Gregorianischen nennt, noch fortleben:

1. Ton. Auth. . . . D $\widehat{e f}$ g A $\widehat{h c}$ D.

2. Ton. Plag. A $\widehat{h c}$ D $\widehat{e f}$ g A

3. Ton. Auth. $\widehat{E f}$ g a $\widehat{H c}$ d E.

4. Ton. Plag. . . $\widehat{H c}$ d $\widehat{E f}$ g a H.

5. Ton. Auth. F. g a $\widehat{h C}$ d $\widehat{e F}$.

6. Ton. Plag. . . C d $\widehat{e F}$ g a $\widehat{h C}$.

7. Ton. Auth. G a $\widehat{h c}$ D $\widehat{e f}$ G.

8. Ton. Plag. D $\widehat{e f}$ G a $\widehat{h c}$ D.

Man bemerkt gleich, dass diese Kirchentöne oder sogenannten Tonarten sich zuerst durch die Stelle des Halbtones unterscheiden; dann durch die Stelle, welche der Hauptton, oder eigentlich die beiden Haupttöne, nämlich der Grundton der authentischen Reihe, und dessen Quinte (später Dominante benannt) einnehmen; die Uebereinstimmung aber, welche dabei zwischen der authentischen und der ihr verwandten plagalischen obwaltet, besteht darin, dass beide (mit Rücksicht auf die Lage der in ihnen enthaltenen Halbtöne) aus einerlei Gattung

von Quarten und Quinten zusammengestellt sind; jedoch so, dass, wenn die eine die Quinte in dem untern Theile, die Quarte in dem obern hatte, die andere (plagalische) die Quarte in dem untern, die Quinte in dem obern Theile erhielt. — Kaiser KARL der Grosse gab sich alle Mühe, den Kirchengesang so viel als möglich zu verbreiten, und sandte im Jahre 774 zur Erlernung des echten römischen Chorales zwei Geistliche nach Rom, nach deren Zurückkunft er an vielen Orten seines Reiches, namentlich zu Metz und Soissons, Singschulen errichten liess. — Er liess durch ein kaiserliches Mandat erklären: „dass acht Töne oder Schlüssel vollkommen hinreichend seien,“ um den Streit der Künstler jener Zeit zu entscheiden, die sich über die Zahl der Schlüssel und Tonarten nicht vereinigen konnten. — Ein zweites Dekret bestimmte die Zwölfzahl, als die der musikalischen Haupttöne. — GREGOR XI. brachte bei seiner Rückkehr von Avignon nach Rom im Jahre 1733 ein französisches Sängerkor mit, welches mit denjenigen der päpstlichen Kapelle in Rom sich vereinigte. — Die neuen Ankömmlinge führten eine höchst gefährliche Accord-Musik ein, welche mit Zierrathen, Abtheilungen und unanständigen Zusätzen dermassen überhäuft war, dass die Kirchenmusik bald von einer heiligen Kunst zu einem profanen Schauwerke herabgewürdigt wurde. Es kam so weit, dass der Cardinal DOMENICO CAPRANICA dem Pabst NICOLAUS V. auf die Frage, was er von seinem päpstlichen Musikchore denke, mit grosser Freimüthigkeit, und mit einem zwar nicht sehr feinen, aber sehr treffenden Gleichnisse antwortete: „Derselbe scheine ihm wie ein Sack voll junger Schweine, denn er höre wohl einen furchtbaren Lärm, könne aber nicht einen einzigen artikulirten Laut unter-

scheiden.“ Im Jahre 1549 schrieb CIROLLO FRANCHI an UGOLINO GUALTERUZZI über die Sänger seiner Zeit: „Sie setzen ihr ganzes Glück und ihr ganzes Verdienst darein, dass in demselben Augenblicke, wo der Eine Sanctus sagt, der Andere Sabaoth singe, und ein Dritter Gloria tua: und dieser Wirrwarr ist dann von einigem Geheul, einigem Gebrülle und Knurren begleitet, welches eher dem Geschrei der Kater im Januar gleicht, als den duftenden Blumen des Maimonats.“ *) Als diese Missbräuche den höchsten Grad der himmelschreiendsten Entheiligung erreicht hatten, hob sich PALESTRINA's Genie empor; dasselbe war so rein, als hätten ihn die Engel die Harmonie des Himmels gelehrt. — Johann PERLUIGI, von seiner Geburtsstadt PALESTRINA genannt, ward im Jahre 1524 von armen Eltern geboren; da seine Talente einem Musiker aufgefallen waren, wurde er als Singknabe an der Kirche seines Geburtsortes angestellt. Im 27. Lebensjahre wurde er Musikdirector der in St. Peter von Julius III. neuerrichteten Capella Julia. — Im Jahre 1564 wurde PALESTRINA beauftragt, eine Messe zu componiren, von deren glücklichem Erfolge das Loos der so sehr in Verfall gerathenen Kirchenmusik abhängen, so dass, im Falle eines Misslingens, Letztere auf immer, als ein profanes Product, würde aus dem Hause Gottes verbannt werden. PALESTRINA überreichte der, zu diesem Zwecke vom Pabste PIUS 1564 eingesetzten Congregation, drei Messen. Die dritte dieser Messen wurde am 29. Juni 1564 in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt, und entschied auf das Vollkommenste zu Gunsten der Kirchenmusik. Die Congregation erklärte, dass

*) Siehe Vorträge über die in der päpstlichen Kapelle übliche Liturgie der stillen Woche von Dr. NICOLAUS WISEMANN. Augsburg, 1840. Verlag der KARL KOLLMANN'schen Buchhandlung.

nichts mehr zu wünschen übrig bleibe, und befahl die Beibehaltung der Tonkunst beim Gottesdienste. Diese Messe, bekannt unter dem Namen „Missa Papae Marcelli,“ wurde auf Ersuchen des Königs PHILIPP von Spanien, einige Jahre nachdem sie war verfertigt worden, unter der Regierung des dritten Pabstes seit MARCELLUS, veröffentlicht; und wird alljährlich am Charsamstage in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt. PALESTRINA starb am 2. Hornung 1594 in den Armen des heil. PHILIPPUS NERIUS, und liegt in St. Peter begraben. Von dieser Zeit an wurde stets getrachtet, in der katholischen Kirche den echten römischen Kirchengesang zu erhalten, und namentlich waren es die Klöster, denen wir die Sammlung und Erhaltung der verschiedenen Choralmelodien zu verdanken haben.

ROUSSEAU bemerkt, und jeder Kenner wird diesem Urtheile beistimmen, dass keine moderne Musik die Gregorianische, hinsichtlich des Pathos, welches ein majestätischer Accord der menschlichen Stimme geben kann, übertreffe; und ein anderer Schriftsteller hat darauf aufmerksam gemacht, wie jeder neuere Versuch, den Gregorianischen Gesang nachzuahmen, vollkommen gescheitert sei. *)

II. Von verschiedenen Arten des Choralgesanges.

Wenn man von verschiedenen Arten des Choralgesanges hört, als von dem Römischen, Münster'schen,

*) Wer sich eine ausführliche Kenntniss der Geschichte des Chorals aneignen will, der lese „FORKEL's allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig, im SCHWICKERT'schen Verlage; dann im musikalischen Konversations-Lexikon die Artikel: Choral, Hymnus, Kirchentöne, Tonarten der Alten etc. Ferner: Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik von R. G. KIESEWETTER, Leipzig, bei BREITKOPF & HÄRTEL.

Kölnischen, *) Französischen Choral, so ist unter diesen Benennungen nichts anders zu verstehen, als die Gesänge, welche dem Römischen, Münster'schen, Kölnischen, Französischen Ritus eigenthümlich sind. — Der innern Natur nach stimmen alle überein, sie unterscheiden sich aber häufig durch die Melodien. — Unter lutherischem, protestantischem Choral versteht man den deutschen Kirchengesang, den LUTHER in den Kirchen eingeführt, und der von den protestantischen Gemeinden mit Begleitung der Orgel bei ihren gottesdienstlichen Verrichtungen abgesungen wird.

Hier kann zunächst nur von dem römischen oder gregorianischen Choral die Rede sein, welcher sich von seiner Entstehung an, bis auf unsere Zeiten in seiner ursprünglichen Einfachheit erhalten hat. Man versteht demnach unter römischen Choral die Melodien, nach welchen in katholischen Kirchen die bei gottesdienstlichen Verrichtungen vorgeschriebenen lateinischen Texte, in lauter einfachen, sich langsam fortbewegenden melodischen Haupttönen, in einem nicht genau abgemessenen Zeitmasse abgesungen werden, und zwar nach den Grundregeln GREGORS des Grossen. **)

III. Von der Notation des Chorals.

In den ältesten noch vorfindlichen Gesangbüchern

1834. C. LAUCHER, Choralunterricht für Priester. Dillingen. „Maslon, Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges. 4. Breslau, ADERHOLZ. geh. 2 Thlr. 16 gGr.

*) Ueber den Münster'schen und Kölnischen Choral lese man: „JOSEPH ANTONY archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, Münster, bei COPPENRATH, und theoretisch praktische Anweisung zur Erlernung des Gregorianischen oder Choralgesanges. Von einem katholischen Geistlichen, Elberfeld, bei SAM. LUCAS.

**) Latein. Cantus firmus; ital. Corale, auch Canto fermo; franz. Plain-chant; d. h. der feste, ungezierte Gesang, die ursprünglich festgesetzte Gesangsweise des Chorals, wobei die melodischen Hauptnoten einfach, ohne Verzierung, vorgetragen werden, während der Cantus figuralis (Figural- auch Mensural-Gesang) diese in Noten von geringerem, genau abgemessenem Werthe und verschiedenartigen Figuren zergliedert.

der lateinischen Kirche findet man als Bezeichnung des Gesanges die sogenannten *Neumen*. Diese bestehen aus Punkten, Häkchen, Strichelchen und Schnörkeln in verschiedenen Richtungen und Gestalten, welche dem Sänger durch ihre Stellung über den Sylben, die Tonhöhe, und durch ihre Gestalt auch die Beugung, das Steigen oder Fallen der Stimme anzeigten. *) Beispiele hierüber finden sich in *FORKELS* und *KIESEWETTERS* Geschichte der Musik. — Später bezeichnete man die Sylben mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, und zwar die unterste Octave mit den grossen Buchstaben: A, B, C, D, E, F, G, die nächste Octave mit kleinen: a, b, c, d, e, f, g; und wenn ein Gesang noch höher bis in die dritte Octave stieg, mit doppelten: aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg. **) Ein Beispiel dieser Art ist folgendes:

de b c de d c b a c d a GF GG
 Sit nomen Domini benedictum in Saecula. ***)

Schon im zehnten Jahrhunderte soll man sich einer horizontalen Linie bedient haben, welcher bald darauf eine zweite parallel hinzugefügt wurde. Die obere Linie war gelb, die untere roth, und diese galt für f, jene für c.

GUIDO v. AREZZO (um das Jahr 1020 oder wenig später), ein Benediktinermönch in dem Kloster zu Pomposa, in der Nähe von Ferrara und Ravenna, benützte die Neumenschrift in diesem Zustande und verbesserte sie wesentlich dadurch, dass er noch eine Linie unter f, und eine zwischen roth f und gelb c zog. Er lehrte nun in

*) Das Wort *Neuma* hatte auch noch andere Bedeutungen. Im Choralgesange nämlich verstand man unter *Neuma* eine melodische Phrase am Schlusse eines Verses (*Melisma*), welche ohne Text bloß vocalisirt wurde. Endlich gebraucht *GUIDO v. AREZZO* in manchen Stellen seiner *Tractate* das Wort *Neuma* sogar für einen geschriebenen Gesang selbst.

**) Das in diesen drei Octaven vorkommende b bedeutet stets unser heutiges h.

***) Sieh *FORKEL's* allgemeine Geschichte der Musik, 2ter Band, Pag. 181, wo noch mehrere Beispiele der Art vorkommen.

diesem Systeme von vier Linien nicht bloß die Linien, sondern auch die Zwischenräume benützen, so dass nun jeder Ton seinen bestimmten unverkennbaren Platz erhielt, und aller Zweideutigkeit vorgebeugt war. — Dieses Liniensystem wurde beibehalten, als später die Noten- oder Punktschrift eingeführt wurde.

GUIDO führte auch sechs Sylben zur Benennung von sechs Tönen ein. *) Er benützte dazu die Anfangssylben eines alten Hymnus, worin der heilige Johannes als Schutzpatron der Sänger wider die Heiserkeit angerufen wird. — Der Hymnus ist folgender:

C. **U**t queant laxis

D. **R**esonare fibris

E. **M**ira gestorum

F. **F**amuli tuorum

G. **S**olve polluti

A. **L**abii reatum

Sancte **J**ohannes.

Erst im 17. Jahrhunderte wurde zur Bezeichnung des siebenten Haupttones H die Sylbe Bi angewendet, die später in Si umgewandelt wurde. In Frankreich und Italien sind diese Sylben noch jetzt gebräuchlich, in England hingegen die Buchstaben.

Die Einführung der Note und deren erste Ausbildung als Tonschrift darf man erst in den Anfang des zwölften Jahrhunderts setzen; die jetzigen Choralnoten (irrig Gregorianische Noten) kamen aber erst im vierzehnten Jahrhundert allgemein in Gebrauch.

*) GUIDO selbst erwähnt dieser sechs Sylben bloss in einem Briefe an seinen Freund, und es ist sehr wahrscheinlich, dass die Methode, den Gesang mittels der Solmisation, d. i. mittels der sechs Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, und die Kirchentonarten mittels des Hexachordes und der sogenannten Guidonischen Hand zu lehren, von GUIDO's Schülern auf dessen Namen ausgebildet wurde.

Die Guidonische Hand bestand in der Methode, zur Erleichterung des Treffens, die Tonbenennungen nach den Fingergelenken der linken Hand abzuzählen.

IV. Von dem Liniensysteme und den Noten.

Die Zeichen der musikalischen Töne, welche Noten genannt werden, stehen im Choralgesange gewöhnlich auf und zwischen vier (in ältern Choralbüchern auch auf und zwischen fünf) parallel laufenden Linien. Diese Linien heissen das Liniensystem und werden, so wie ihre Zwischenräume, von unten hinauf 'gezählt. Die Namen der Noten sind:

A, H (B), C, D, E, F, G.
la, si (sa), ut, re, mi, fa, sol.

Die verschiedenen im römischen Choral vorkommenden Noten und Zeichen.



Ad. Num. 1. Noten mit einem Striche versehen, werden hinsichtlich ihrer Quantität am längsten gehalten, daher sie auch lange Noten (*Notae longae*) genannt werden.

2. Noten ohne Strich, kurze Noten (*Notae breves*) werden mittelmässig lang gehalten.

3. Noten, welche in Hinsicht der Quantität am kürzesten gehalten werden (*Notae semibreves*). Die Länge und Kürze jeder Art der Noten richtet sich nach der Quantität der Sylben.

4. Verbundene Noten (*Notae ligatae*). Auf zwei oder mehrere dieser verbundenen Noten wird immer nur Eine Sylbe des Textes gesungen.

5. Schräg über das Notensystem gezogene Noten (*Notae obliquae*) von denen nur der Anfang und das Ende gesungen wird.

6. Custos (ital. *Mostra*, franz. *Guidon*), der Notenzeiger, Weiser genannt, ist jenes Zeichen, mit welchem, zur Erleichterung des

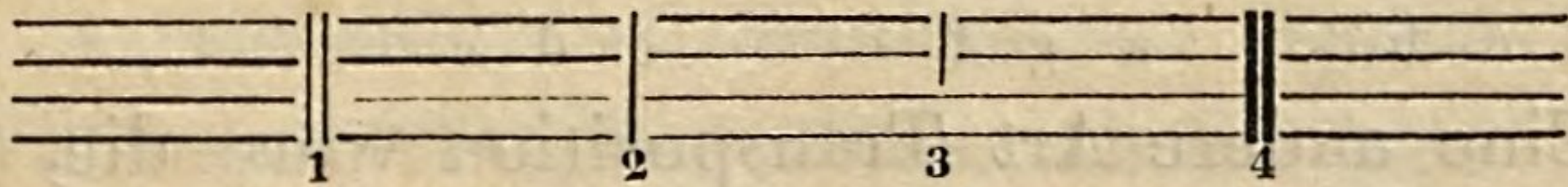
Notenlesens beim Wechsel der Zeilen, am Ende des Liniensystems die Stelle angezeigt wird, auf welcher in der folgenden Zeile die erste Note steht. Bei den Transpositionen kommt dieses Zeichen auch manchmal in der Mitte der Zeile vor.

7. Die Ruhepunkte oder Pausen sind durch senkrechte Striche bezeichnet. Ein über das ganze Liniensystem reichender senkrechter Strich dient dem Sänger zum längern Athemholen und Absetzen mit der Stimme. — Nach jedem Worte steht in neuern Choralbüchern ein kürzerer senkrechter Strich, der zur leichtern Uebersicht im Lesen dient. Bei zu langen Sätzen kann man auch hier Athem schöpfen. — Das Ende des Gesanges oder auch eines Hauptabsatzes ist gewöhnlich mit einem Doppelstrich bezeichnet. *)

V. Von den Schlüsseln.

Im Choralgesange sind zwei Hauptschlüssel vorgezeichnet, nämlich der C-Schlüssel und der F-Schlüssel. Sie begründen sich schon in der Anwendung der rothen f und gelben c Linie vor Guido. Jeder dieser beiden Schlüssel kann auf jeder der vier Linien des Liniensystems stehen, und von dieser Stellung hängt der Name der Noten ab, so dass die Note auf der Linie, wo der Schlüssel steht, den Namen des Schlüssels erhält. — Die Schlüssel in die Zwischenräume zu setzen, ist nicht gebräuchlich. — Die Schlüssel im Choral bezeichnen nur eine relative Höhe der Töne, so dass man dem C und F eine beliebige, der Stimme angemessene Höhe geben kann, während in der Figuralmusik die vorkommenden Schlüssel immer einen Ton von absoluter Höhe bestimmen.

*) In KIRCHRATH's Anleitung zum Choralgesange werden die Ruhezeichen auf nachfolgende Weise angegeben.



1) Pausa oder Halt. 2) Respiratio, das freie Athemholen. 3) Suspiratio, Suspirium, das unbemerkte Athemholen. 4) Finis, Ende.



VI. Von den Transpositionen.

Unter Transposition versteht man im Choral die Versetzung eines Schlüssels auf eine andere Linie des Liniensystemes, oder die Verwechselung des C-Schlüssels in den F-Schlüssel und umgekehrt. Da man auf den vier Linien und den drei Zwischenräumen des Liniensystems den Umfang der vorkommenden Töne nicht ausdrücken kann, so wird diese Versetzung nothwendig. Die Tonlage der ersten Note bei der Transposition wird durch den oben erwähnten Custos angegeben, daher man nur auf diesen zu sehen braucht, um die erste transponirte Note zu wissen. — Manchmal findet man auch, wo man die Versetzung der Schlüssel nicht anwenden wollte, noch eine Nebenlinie, wie z. B. in dem Passion. — Zur näheren Erklärung diene nachstehendes Beispiel.



Eine andere Art Transposition wäre die, wenn man sich statt des F-Schlüssels den C-Schlüssel und um-

gekehrt denken würde, was für die Tenoristen und Bassisten oft nothwendig wird, weil der Tonumfang beider zu verschieden ist. Das Verhältniss der Tonleitern zu einander ist bei beiden Schlüsseln gleich, bis auf die Secunde von b bis c, die jedoch dadurch ausgeglichen werden kann, wenn man sich e um einen halben Ton vertieft denkt, also es.

VII. Von den Intervallen.

Da im Gesange Töne miteinander verbunden werden sollen, so ist es nöthig, ihr Verhältniss zu einander zu bestimmen. Am oberflächlichsten geschieht das, wenn man bloss sagt, dass der eine Ton höher sei, als der andere, z. B. g oder a höher, als c in derselben Octave. Da es indess zu jedem Tone viel höhere und tiefere Töne gibt, so ist diese Angabe viel zu unbestimmt. — Genauer ist schon die Abzählung der Stufen. Man beginnt von irgend einer, die man die erste nennt; von da aus ist die folgende höhere dann die zweite, die folgende die dritte u. s. f. Es ist üblich, sich dabei der lateinischen Zahlenamen zu bedienen; mithin heisst:

Die erste Stufe Prime oder prima.

- zweite - Secunde - secunda.

- dritte - Terz - tertia.

- vierte - Quarte - quarta.

- fünfte - Quinte - quinta.

- sechste - Sexte - sexta.

- siebente - Septime - septima.

Will man noch weiter zählen, so heisst dann

die achte Stufe Octave oder octava,

Die neunte Stufe None oder nona,
- zehnte - Dezime - decima u. s. f.

Die achte Stufe ist jedoch keine andere als die erste in einer höheren Octave, die neunte keine andere, als die zweite in einer höheren Octave u. s. f.

Wenn also das C als Prime angenommen wird, so ist D die Secunde, E die Terz, F die Quarte u. s. w. Wird F als Prime angenommen, so ist G die Secunde, A die Terz u. s. f. Dadurch kann nun das Verhältniss der Töne schon weit genauer angegeben werden; man kann nun z. B. von G nicht bloss sagen, dass es höher ist als C, sondern auch, dass es um vier Stufen höher, dass es die fünfte Stufe, die Quinte von C ist.

Vergleicht man nun zwei Töne miteinander hinsichtlich ihrer Höhe, so setzt man sie dadurch in ein Verhältniss zu- oder miteinander. Der allgemeine Name für ein solches Verhältniss ist

Intervall.

Man sagt also: C und D bilden mit einander das Intervall einer Secunde, G und d das Intervall einer Quinte, C und C das Intervall einer Prime.

Da jedoch nicht alle im Choralgesange vorkommenden Intervalle gleiche Tonentfernung von einander haben, so bedarf man hiezu eines genauern Tonmaasses. — Die dazu nöthigen Maasse nennt man gewöhnlich:

den Ganzton (ganzen Ton) und
den Halbton (halben Ton).

Einen Ganzton bilden zwei Töne nebeneinander liegender Stufen, zwischen denen sich im Figural-Musik-Systeme noch irgend ein Ton (auf der Tastatur eines Klaviers oder einer Orgel noch irgend eine Taste) befindet. Die im Choral vorkommenden ganzen Töne sind von

c bis d, von d bis e, von f bis g, von g bis a, von a bis h, und von b bis c. — Einen Halbton bilden zwei, nebeneinanderliegenden Stufen zugehörige Töne, zwischen denen sich kein Ton im Figural-Musik-Systeme (auf der Tastatur keine Taste) befindet. Die Halbtöne sind von e bis f, von a bis b und von h bis c. Stellt man nun die angegebenen Abstände versinnlicht dar, so erscheinen sie auf folgende Weise:

I. c — d — e — f — g — a — h — c.

1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$

II. c — d — e — f — g — a — b — c. *)

1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1

Aus vorstehender Versinnlichung I. und II. ergibt sich jedoch auch noch ein eigenes Verhältniss der Intervalle hinsichtlich ihrer vorbenannten Stufen. — Es bilden sich hier grosse und kleine Intervalle. **)

Die Secunde kann klein und gross sein. Klein heisst die Secunde, wenn die Stufe nur einen Halbton beträgt, gross hingegen, wenn sie aus einem Ganzton besteht. Die Stufen von e bis f, a bis b, h bis c sind kleine Secunden, alle übrigen Töne aber grosse Secunden.

Die Terz ist ein Intervall zweier Töne, von denen einer um zwei Stufen höher steht, als der andere. Sie wird gross genannt, wenn die Stufe zwei Ganztöne beträgt, z. B. c — c, f — a, b — d; — klein hingegen, wenn sie einen Ganzton und einen Halbton enthält, als: von d — f, e — g, g — b, a — c, h — d.

Die Quart ist ein Intervall zweier Töne, von welchen einer um drei Stufen höher steht, als der andere. Beträgt die Stufe drei Ganztöne, so heisst sie grosse Quart,

*) Da der Halbton von b bis h im Choralgesange nie vorkommt, so wird dieser Abstand nicht dargestellt.

**) Diese Eintheilung genügt bloss für den Choralgesang, in der Figuralmusik kann jedes Intervall ausser gross und klein auch noch vermindert und übermässig sein.

z. B. f—h; enthält sie aber zwei Ganztöne und einen Halbton, so heisst sie *kleine auch reine Quart*, als: von c—f, d—g etc.

Die *Quint* ist ein Intervall zweier Töne, deren einer um vier Stufen höher als der andere steht. Enthält die Stufe drei Ganztöne und einen Halbton, so heisst sie *grosse oder reine Quinte*, z. B. c—g; enthält sie bloss drei Ganztöne, so heisst sie *klein*, als: e—b. —

Die *Sext* ist ein Intervall zweier Töne; von denen einer um fünf Stufen höher steht, als der andere. Die *grosse Sext* besteht aus 4 Ganztönen und einem Halbtone, c—a, d—h, die *kleine Sext* hingegen aus 4 Ganztönen, e—c, f—d. Steht ein Ton um 6 Stufen höher, als der andere, so heisst dieses Intervall eine *Septime*. *Klein* heisst die *Sept*, wenn sie aus fünf Ganztönen besteht, c—b, d—h; *gross* hingegen, wenn sie aus fünf Ganztönen und einem Halbtone besteht, c—h.

Im Choral kommt die *Septime* schon sehr selten vor, höhere Intervalle jedoch gar nie, daher ihre Erklärung füglich unterbleiben kann.

Der Regel nach wird, wie schon gesagt worden ist, von unten nach oben hin abgezählt. Will man umgekehrt von einem obern nach einem untern Tone hin zählen, so setzt man dem Zahlennamen das Wort *Unter* vor. Also F ist von G die *Untersecunde*, von A die *Unterterz* etc. Im Gegensatz dazu fügt man bisweilen bei der ordentlichen Zählung das Wort *Ober* bei, sagt z. B: C ist von F die *Unterquarte*, H von F die *Oberquarte*.

VIII. Eintheilung des Gesanges.

Aus vorstehender Angabe der aufeinander folgenden Töne ergibt sich eine zweifache Veränderung, welche sich im Tonsystem der Alten begründet. Die Alten hatten nämlich noch keine veränderlichen oder abhängigen Töne, und nur für das jetzige H zwei Saiten, nämlich die kleine $\underline{b}$ - und die grosse B-Saite. Kam in der Tonleiter letztere vor, so wurde sie zu Anfange des Tonstückes mit dem sogenannten viereckigen B, oder B-Quadrat, ♩ , vorgezeichnet, und der Gesang hiess $\underline{b}$ *duri* oder *Cantus durus*; *Cantus b mollis* oder *Cantus mollis* hingegen, wenn die kleine $\underline{b}$ Saite gebraucht wurde. Ferner nannte man insbesondere *Cantus durus* eine Melodie, die sich mit dem Hexachorde *) des Tones g, d, h in den Tönen g, a, h, c, d, e bewegte, und bei welcher nach den Regeln der Solmisation auf den Ton g die Sylbe *ut* gesungen wurde. — Bewegte sich die Melodie in dem Hexachorde des Tones c, so dass auf c die Sylbe *ut* fiel, so nannte man sie insbesondere *Cantus naturalis*. **)

Nach dem so eben Gesagten kann man nun den Choralgesang eintheilen 1) in den harten Gesang (*Cantus durus*), und 2) in den weichen Gesang (*Cantus mollis*). In der Tonleiter wird beim harten Gesange immer $\underline{h}$, beim weichen Gesange hingegen $\underline{b}$ gesungen. ***) In neueren Gesangbüchern ist das $\underline{b}$ meistens am Anfange des Liniensystemes, oder vor die Note selbst gesetzt. Es wäre

*) Hexachord (Sechssaiter). Die angeblich Guidonische Tonleiter von sechs diatonischen Stufen, *ut, re, mi, fa, sol, la*, in welcher die dritte Stufe zur vierten jederzeit nur einen halben Ton ausmachte, z. B. c, d, e, f, g, a, oder g, a, h, c, d, e.]

**) Sieh musikalisches Conversationslexicon, Art. *Cantus durus*.

***) Dass diese Eintheilung nur für den Choralgesang passt, sieht derjenige sogleich, dem die zwölf Dur- und zwölf Molltonarten der Figuralmusik bekannt sind. Für denjenigen, welcher sich nur mit dem Choralgesange zu befassen hat, ist diese Eintheilung hinreichend.

zu wünschen, dass das $\flat$ (B-quadrat, Bé carre, jetzt Auflösungs - Wiederherstellungszeichen) ebenfalls überall angegeben wäre, wo die Wirkung des Vertiefungszeichens b aufhören soll.

Der Choral wird, seinem Gebrauche nach, in den *Concentus* und *Accentus* eingetheilt. Der *Concentus* enthält die Gesänge des Gesamtchores, der *Accentus* die Gesänge des Priesters, welche allein anzustimmen oder abzusingen sind, z. B. die Collekten, Epistel, Evangelien, Intonationen, Präfation etc.

IX. Tonleiter. (Lat. *Scala*, franz. *Gamme*, ital. *Gamma*.)

A) *Solmisation im harten Gesange.*

Mit dem C-Schlüssel.

ut re mi fa sol la si ut re	re ut si la sol fa mi re ut
c d e f g a h c d	d c h a g f e d c
e f g a h c d e f	f e d c h a g f e
g a h c d e f g a	a g f e d c h a g

Mit dem F-Schlüssel.

fa sol la si ut re mi fa sol	sol fa mi re ut si la sol fa
f g a h c d e f g	g f e d c h a g f

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are square and follow the sequence: a, h, c, d, e, f, g, a, h. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are square and follow the sequence: h, a, g, f, e, d, c, b, a.

B) Solmisation im weichen Gesange.

Mit dem C-Schlüssel.

ut re mi fa sol la si ut re

Three staves of music. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: c, d, e, f, g, a, b, c, d. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: d, c, b, a, g, f, e, d, c. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: e, f, g, a, b, c, d, e, f. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: f, e, d, c, b, a, g, f, e. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: g, a, b, c, d, e, f, g, a. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: a, g, f, e, d, c, b, a, g.

Mit dem F-Schlüssel.

Three staves of music. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: f, g, a, b, c, d, e, f, g. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: g, f, e, d, c, b, a, g, f. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: a, b, c, d, e, f, g, a, b. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: b, a, g, f, e, d, c, b, a. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: c, d, e, f, g, a, b, c, d. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are square and follow the sequence: d, c, b, a, g, f, e, d, c.

C) Solmisation der übrigen Intervalle. *)

a) Im harten Gesange.

Mit dem C-Schlüssel.

Terzen.

c e d f e g f a g h a c h d

Quarten.

c f d g e a f h g c a d

Quinten.

c g d a e h f c g d

Sexten.

c a d h e c f d

Mit dem F-Schlüssel.

Terzen.

c e d f e g f a g h a c h d

Quarten.

c f d g e a f h g c a d

Quinten.

e g d a e h f c g d

Sexten.

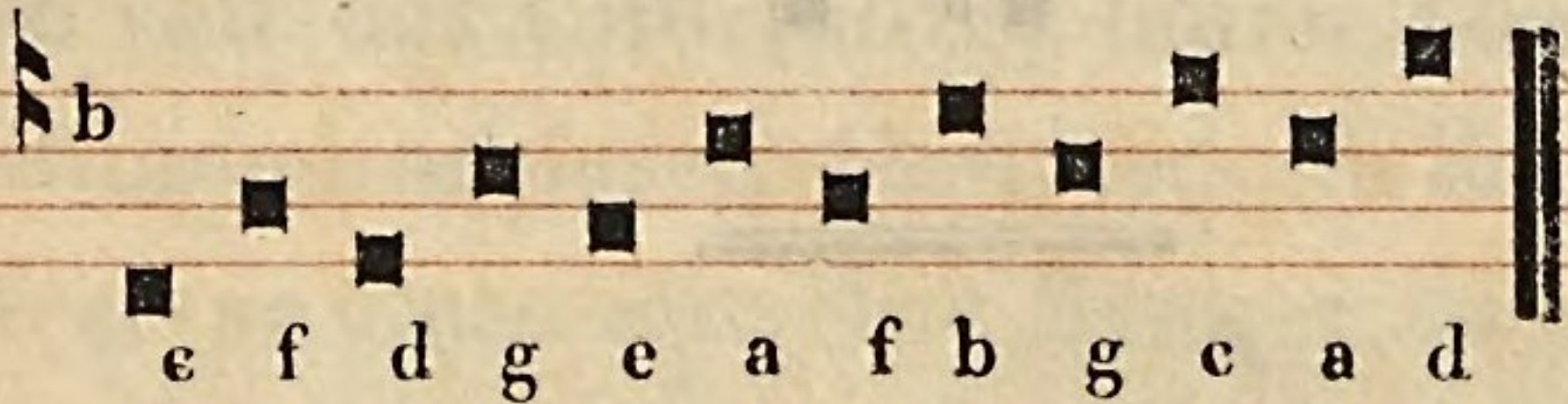
c a d h e c f d

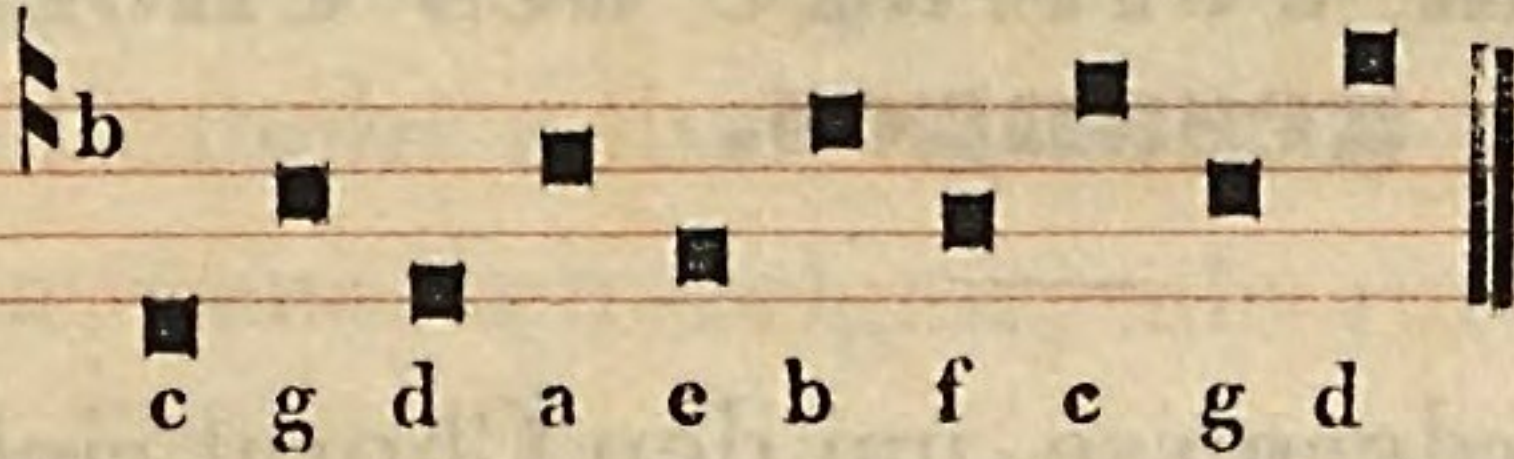
*) Sieh Artikel von den Intervallen.

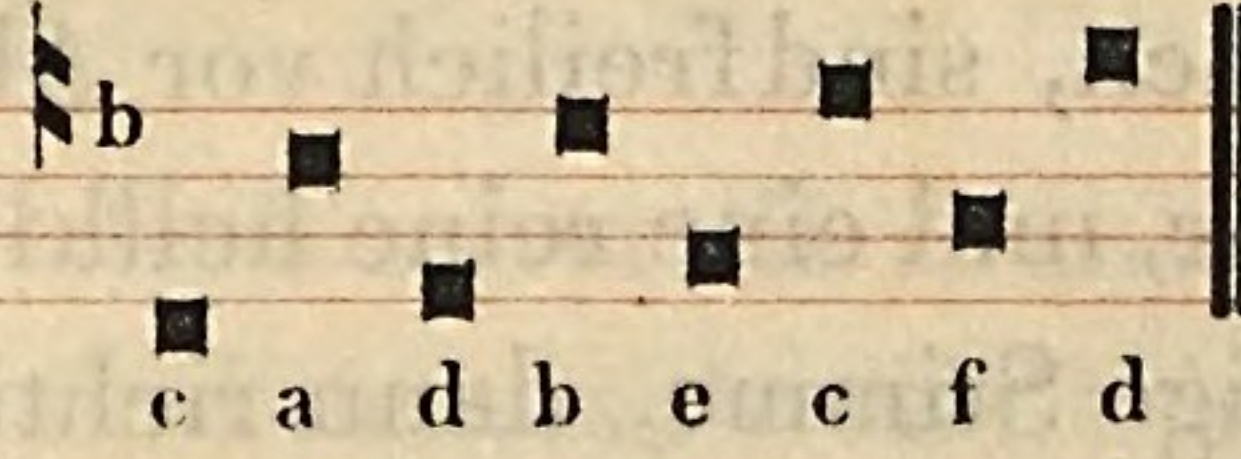
b) Im weichen Gesange.

Mit dem C-Schlüssel.

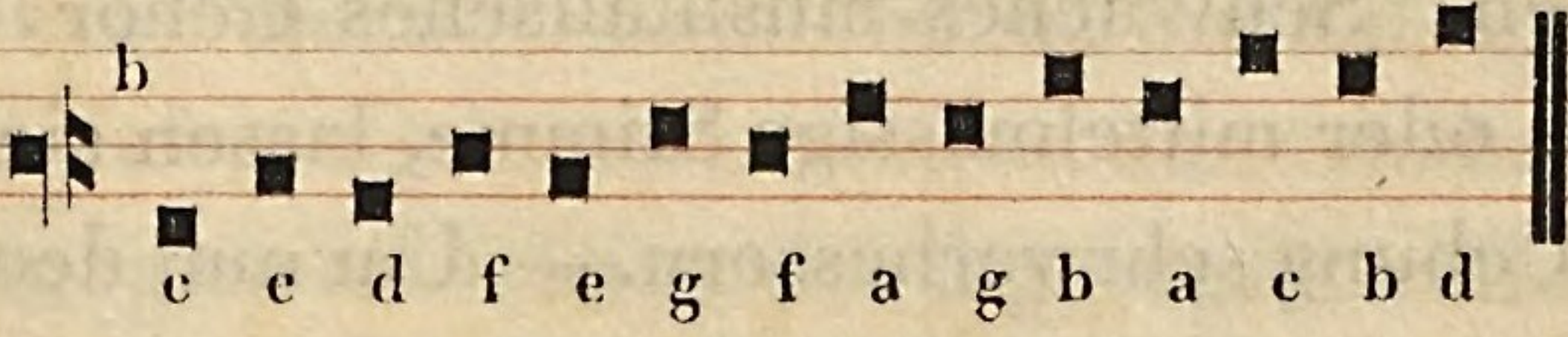
Terzen. 

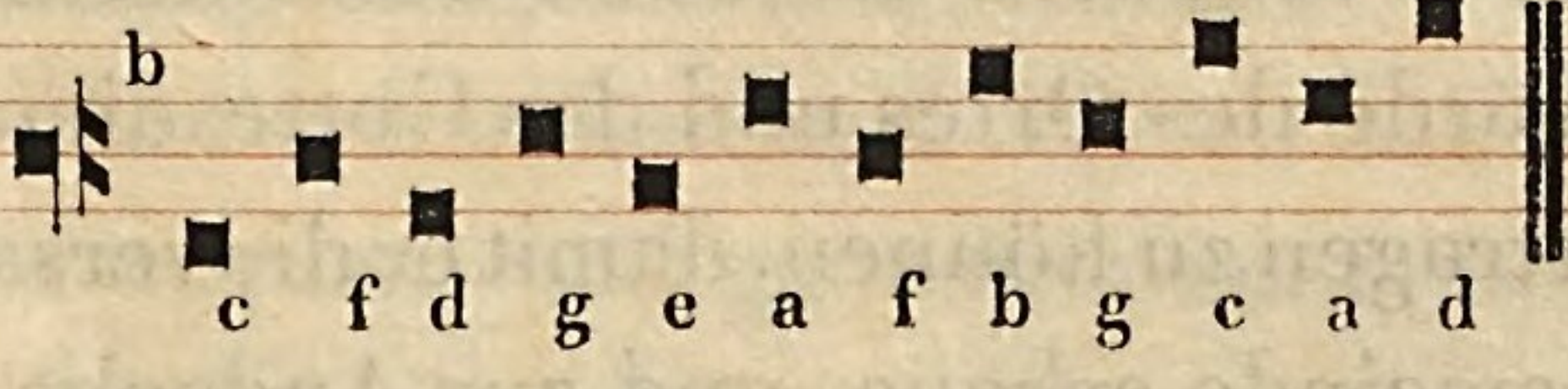
Quarten. 

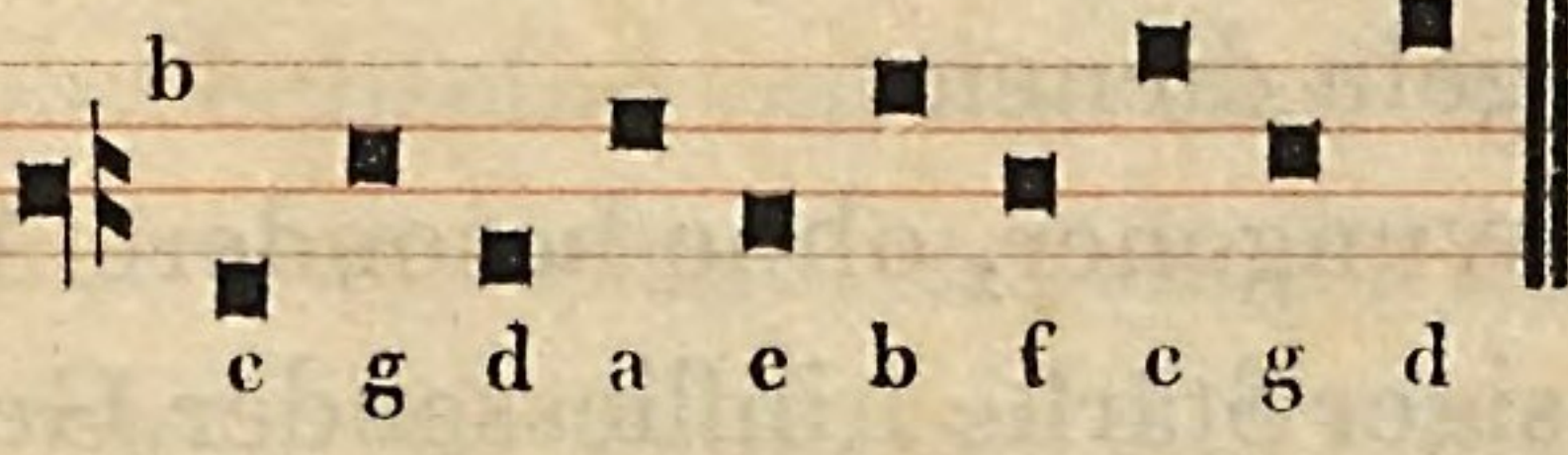
Quinten. 

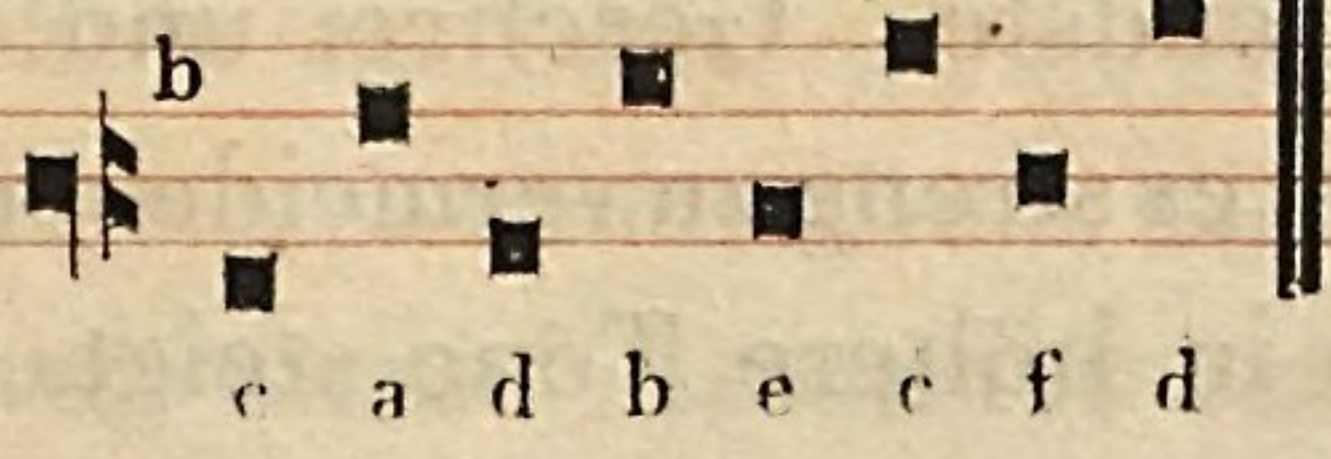
Sexten. 

Mit dem F-Schlüssel.

Terzen. 

Quarten. 

Quinten. 

Sexten. 

Beispiele verschiedener Intervallen.



**X. Von dem Vortrage des Choral-
gesanges.**

Die Hauptfordernisse, um den Choral richtig und schön vortragen zu können, sind freilich vor Allem ein gutes musikalisches Gehör, und eine reine hellklingende (metallreiche) und kräftige Stimme, dann richtiger Geschmack und das richtige Treffen der Töne. — Wo das musikalische Gehör gänzlich mangelt, was jedoch ein seltener Fall ist, da ist es unmöglich, den Choral erlernen zu können. Schwaches musikalisches Gehör, so wie schlechte oder mittelmässige Stimme, lassen sich durch häufige Uebung sehr verbessern. — Um nun den Choral anständig und würdevoll, als auch besonders der Heiligkeit und Würde des Ortes und des Gottesdienstes angemessen, vortragen zu können, damit er die versammelte christliche Gemeinde erbaue, und zur Andacht stimme, mögen folgende Regeln dienen:

1) Ein ungezwungener, ohne besondere Anstrengung in gleichmässiger Stärke hinfließender Gesang ist zur Erbauung der passendste. Geschrei und Geplärr ist kein Gesang, daher ist es streng zu vermeiden, namentlich wann die Melodie in höhere Töne steigt. Stärker

kann die Stimme in der Tiefe hervortreten, doch darf sie auch hier nicht in Brüllen ausarten.

2) Jeder Sänger soll den Umfang seiner Stimme durch Uebung genau kennen lernen, und das Gesangstück seiner Stimme angemessen vortragen. Der Tenor hat demnach im Solo höher, der Bass tiefer zu intoniren. Im Chore soll der Chorführer einen Ton wählen, der bei den Stimmen anpasst. Geht jedoch der Gesang höher oder tiefer, so dass einzelne Sänger mit ihrer natürlichen oder Bruststimme ohne Anstrengung die Töne nicht mehr nehmen können, so ist es besser, dass dieselben ganz schweigen, als vermittels der Kopfstimme mitzusingen, die im Choralgesange nicht viel taugt.

3) Jeder Ton werde rein angestimmt und festgehalten. Es sind demnach alle Verzierungen, Vorschläge, Triller und Schnörkel strenge zu vermeiden, denn alle dergleichen Zusätze hemmen die Kraft des Chorales und wirken störend auf dessen Würde ein. — Eben so wenig kann das Hinüberziehen von einem Tone auf einen höheren oder tieferen gestattet werden, denn dadurch wird immer eine ganze Tonleiter durchgezogen, während nur zwei Töne angesungen werden sollen.

4) Die Buchstaben und Sylben sollen rein ausgesprochen werden, und ganz besonders bedarf die Aussprache der Vocale einer sorgfältigen Uebung. Die Tonleitern abwechselnd mit den fünf Vocalen durchzusingen, führt am sichersten zum Zwecke. Das a soll hell klingen, nicht wie o, ae, oa; das e nicht wie ae oder oe; das i nicht wie e oder oe; das o nicht wie a und das u nicht wie o. Also muss Deus nicht Daeus; qui venit und nicht quoe vaenit; Dominus vobiscum, nicht Daminos

vabiscom oder wawoescom. Ferner müssen die Vokale in allen Oktaven gleichklingen, und das e darf nicht in der Tiefe wie ae, in den Mitteltönen wie e und in den höhern wie oe lauten. Eben so wenig darf man am Anfange eines Wortes einen Buchstaben hinzusetzen, der nicht dasteht, z. B. net, statt et, nalleluja statt Alleluja, mecom, statt et cum. Dass diese Regel auch für die Consonanten gilt, versteht sich von selbst.

5) Die Haltung des ganzen Körpers sowohl als einzelner Theile derselben, sei anständig und würdevoll. Der Kopf soll sich weder vorwärts noch zur Seite neigen, der Mund nicht zu weit aufgerissen, oder seitwärts gezogen, so wie überhaupt das ganze Gesicht nicht verzerrt werden. — Jeder Fehler dieser Art kann am Besten in einem Spiegel wahrgenommen, und dann verbessert werden.

6) Der Gesang an hohen Kirchenfeierlichkeiten muss höher angestimmt und feierlicher vorgetragen werden, als an gewöhnlichen Sonntagen oder Werktagen; es versteht sich jedoch von selbst, dass das zu schnelle Singen, welches nur zu gerne in Hudelei ausartet, durchaus nicht gestattet werden kann, und noch viel störender wirkt, als das Schleppen des Gesanges. — Tiefer und stiller muss der Gesang sein, bei Trauerfeierlichkeiten, als bei dem Officium defunctorum, bei einem Requiem.

7) Das Sinken im Tone während eines länger dauernden Gesanges lässt sich nur durch Uebung und Aufmerksamkeit auf die Chorführer, oder auf die begleitende Orgel vermeiden. — Wer daher die Kunst, den angestimmten Ton festzuhalten, noch nicht inne hat, der suche ja nicht mit seiner Stimme durchzudringen, sondern singe hübsch piano mit, und merke fleissig

auf die bessern Sänger oder die Orgel, bis er sich die Fertigkeit selbst angeeignet hat, durch ein aufmerksames Anschwellen und Aufwärtshalten des Tones, diesen festhalten zu können.

8) Heisere, kreischende oder näselnde Stimmen sollen wo möglich entweder ganz verstummen, oder sich eines sehr anzurathenden Piano's befleissen. Knabenstimmen sollen nicht zu häufig angewendet werden, doch wird in manchen Gesängen z. B. bei Hymnen mit Begleitung der Orgel und um den Chor zu verstärken durch diese Stimmen eine gute Wirkung hervorgebracht.

9) Beim Choralgesange zu sekundiren oder in einer tiefern oder höhern Oktave mitzusingen, ist im Allgemeinen nicht zu gestatten. Ausnahmsweise könnte ersteres wohl bei den Lamentationen statt finden, wenn Jemand dafür eingenommen ist. — Die Lamentationen durch einfaches oder verstärktes Quartett zwischen Discant, Alt, Tenor und Bass mit Orgelbegleitung ausführen zu lassen, bringt gute Wirkung hervor. *)

10) Es wird sehr nothwendig seyn, dass der vorzutragende Choral vorerst durchgesehen, die Versetzung der Schlüssel und der Custos beobachtet und diejenigen Sylben beim Psalliren angemerkt werden, auf welche das Steigen oder Fallen der Töne eintrifft.

11) Im Chore hat ein Chorführer oder Cantor das Ganze zu leiten, die Gesänge anzustimmen, und bei'm Fallen oder Abweichen einzelner Stimmen durch stärkeres Anstimmen der Anfangstöne und längeres Aus-

*) Anmerk. Die Lamentationen sind auf diese Art, von Joseph Preindl eingerichtet, zu haben in Wien bei Haslinger.

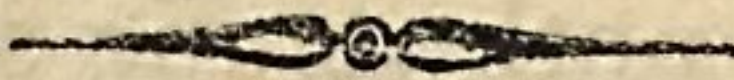
halten der Schlusstöne, diese wieder auf den rechten Ton zurückzuführen. Die Chorstimmen dürfen erst beim dritten oder vierten Tone einfallen und müssen überhaupt auf die leitende Stimme des Cantors achten.

XI. Namen der Choralbücher.

Die Choralbücher, in denen die im katholischen Ritus gebräuchlichen Choralgesänge enthalten sind, heißen :

1) Das Missale, 2) Das Graduale; 3) Das Antiphonarium; 4) Das Psalterium; 5) Das Processionale; 6) Das Directorium Chori; 7) Das Rituale; 8) Das Plenarium.

Alle Gebete und Gesänge des Officium divinum sind ohne Melodien in dem Brevier (Breviarium) enthalten.



B. Practischer Theil.



I. Von den Psalmentönen.

Die Psalmen werden nach acht Melodien gesungen, die man die acht Psalmentöne nennt. Diese Töne tragen den Character der acht Kirchentöne an sich und jeder derselbe gründet sich auf einen vorhergehenden Choral, den man Antiphon nennt, welcher vor jedem Psalme angestimmt und nach demselben ganz gesungen wird; ist jedoch das Fest duplex, so wird die Antiphon vor und nach dem Psalme ganz gesungen. Um nun erkennen zu können, über welchen der acht Psalmtöne jeder Psalm gesungen werden soll, hat man auf die Endnote der Antiphon und auf den herrschenden Ton des angezeigten Psalmtones, namentlich auf die zweite Hälfte des Verses, *Differentia* genannt, zu sehen. Unter den Noten der Differenz stehen in den Choralbüchern gewöhnlich die Buchstaben EVOVAE, welches die Vokale der Schlussworte *Seculorum amen* sind. —

Die Finalnoten der Antiphon des ersten und zweiten Tones sind D, des dritten und vierten Tones E, des fünften und sechsten F, des siebenten und achten To-

nes G. Diese vier Buchstaben nennt man daher auch Endbuchstaben (Literae finales). Aus nachfolgender Uebersicht kann man leicht jeden Ton erkennen.

Ist die Final- note der vor- hergehenden Antiphon	D	und die erste Note der Dif- ferenz oder zweiten Häl- te des Tones	A	so ist es der	erste	Psalm- ton	Tonus authenticus
	D		F		zweite		„ plagalis
	E		C		dritte		„ auth.
	E		A		vierte		„ plag.
	F		C		fünfte		„ auth.
	F		A		sechste		„ plag.
	G		D		siebente		„ auth.
	G		C		achte		„ plag.

Der erste Theil des Verses wird in der angegebenen Tonart stets gleich gesungen, der zweite Theil des Verses kann bei manchen Tönen auf verschiedene Weise gesungen werden, weil einige Töne mehrere Ausgänge haben, aus denen immer Einer gewählt ist, der jedoch den ganzen Psalm hindurch beibehalten werden muss.

Das Anstimmen eines jeden Tones geschieht entweder festiv oder ferial.

Ist das Fest duplex und semiduplex, so wird der erste Vers jedes Psalmes feierlich angestimmt, die übrigen Verse jedoch ferial fortgesungen.

Bei einfachen Festen, an Werktagen, bei Leichen und Jahrtagen ist der Ton ferial anzustimmen, überhaupt der Gesang tiefer zu halten, als beim festlichen Gesange. — Die Anfangsnoten bilden zwischen diesen beiden Arten zu singen den Unterschied; auch der Schluss der ersten Verseshälfte wird bei der ferialen Gesangsweise einfacher gesungen, so dass auf jede Sylbe nur Eine Note gesungen wird, während man bei'm festlichen Gesange manchmal zwei Noten auf Eine Sylbe singt.

Man vermeide beim Psalliren das zu schnelle Lesen, falle jedoch nicht in den entgegengesetzten Fehler des Schleppens; auch enthalte man sich alles Schreiens, sowie des Murmels beim Vortrage der Psalmen. — Um alle Störung im Flusse des Gesanges zu vermeiden, ist es sehr nothwendig, dass man die Verse vorerst durchgehe, und die Sylben anmerke, auf welche der erste aufsteigende oder fallende Ton trifft, nur müssen solche Sylben gewählt werden, dass die Quantität derselben nicht darunter leide, und kurze Sylben lang, oder lange kurz ausgesprochen werden müssten. Bei dem Doppelpunkte oder Sternchen (Astericus) wodurch die Psalmen-Verse in zwei Theile geschieden werden, soll man ja nicht zu schnell fortfahren, damit die Deutlichkeit nicht gestört werde, und auch Athem geschöpft werden kann.

A) Feierliche Psalmentöne.

(Pro festo Duplici et Semiduplici.)

Erster Ton mit fünf Ausgängen.

D A *Erster Ausgang.*

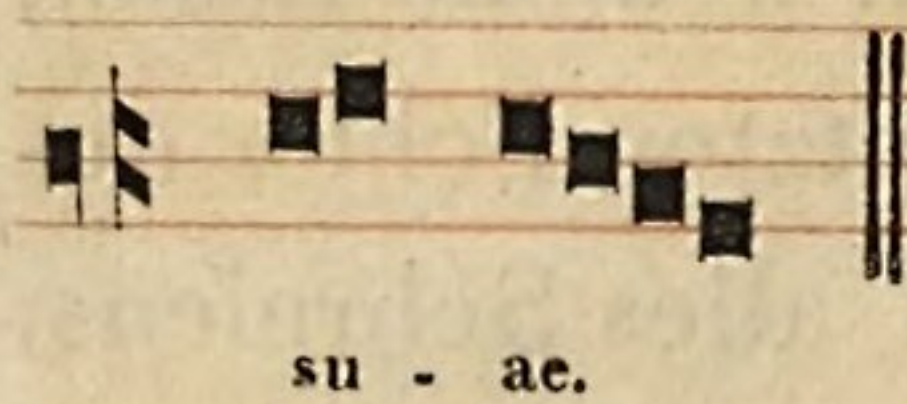
Final, Differ. Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis.

Zweiter Ausgang.

Exaltavit cor meum in Domino: et exaltatum est cornu meum in Deo meo.

Benedictus Dominus Deus Israel: quia visitavit et fecit redemptionem plebis

Dritter Ausgang.



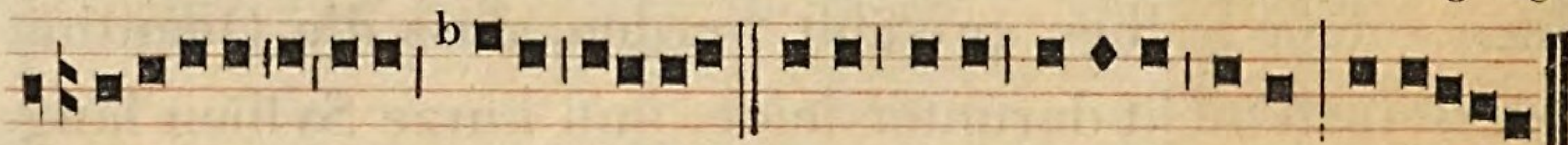
su - ae.

Vierter Ausgang.



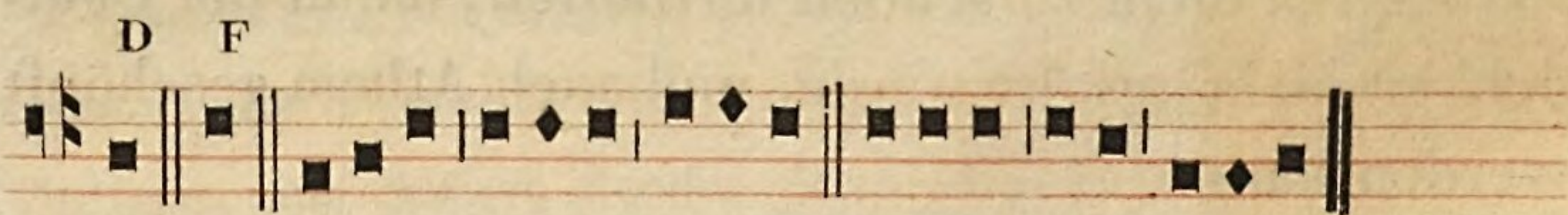
Exultate Deo adiutori nostro: jubilate Deo Jacob.

Fünfter Ausgang.



Eructavit cor meum verbum bonum: dico ego opera mea regi.

Zweiter Ton mit Einem Ausgange.



Final. Differ. Laudate pueri dominum: laudate nomen Domini.

Dritter Ton mit vier Ausgängen.



Final. Differ. Deus iudicium tuum regi da: et justitiam tuam filio regis.

Zweiter Ausgang.

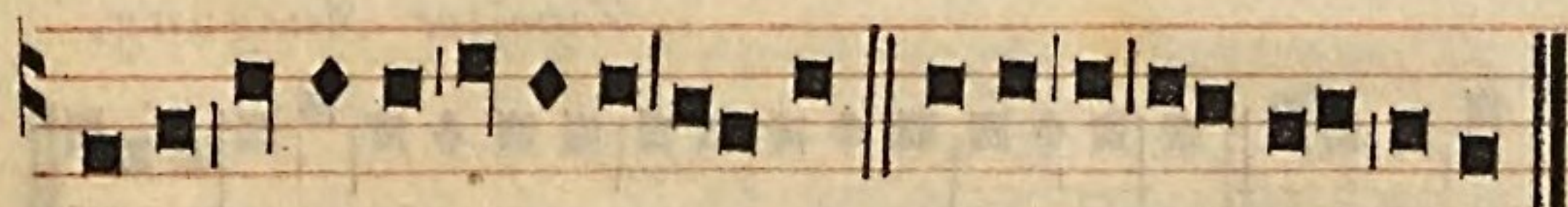


Ego dixi in dimidio dierum meorum: vadam ad portas inferi.

Dritter Ausgang.



Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini, od. laudate nomen Domini.

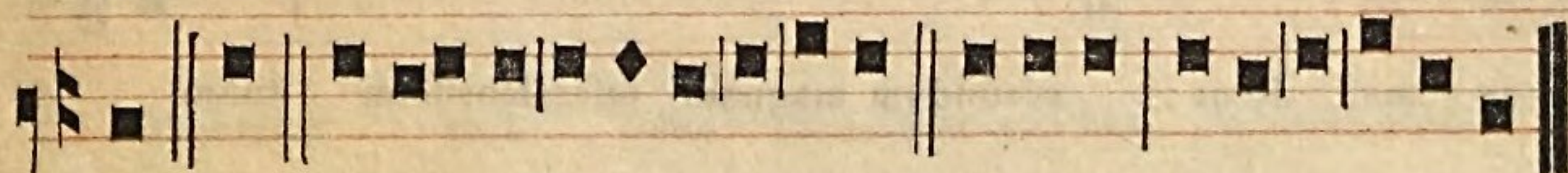


Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis.

Vierter Ton mit drei Ausgängen.

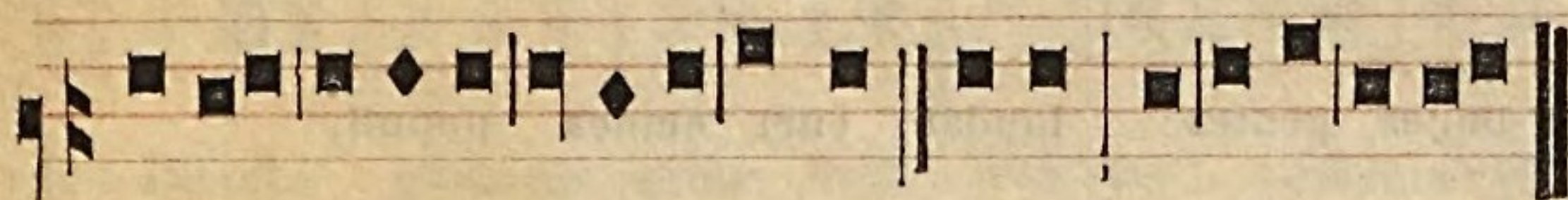
E A

Erster Ausgang.



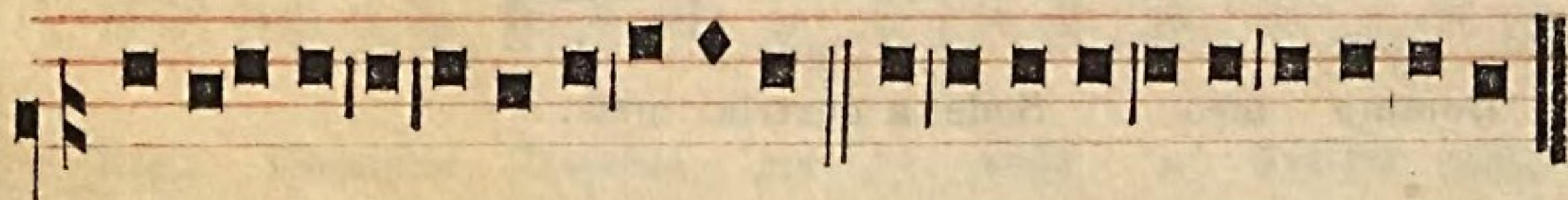
Laudate Dominum de coelis: laudate eum in excelsis.

Zweiter Ausgang.



Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis

Dritter Ausgang.



Beatus vir, qui timet Dominum: in mandatis ejus volet simis.

Fünfter Ton mit Einem Ausgange.

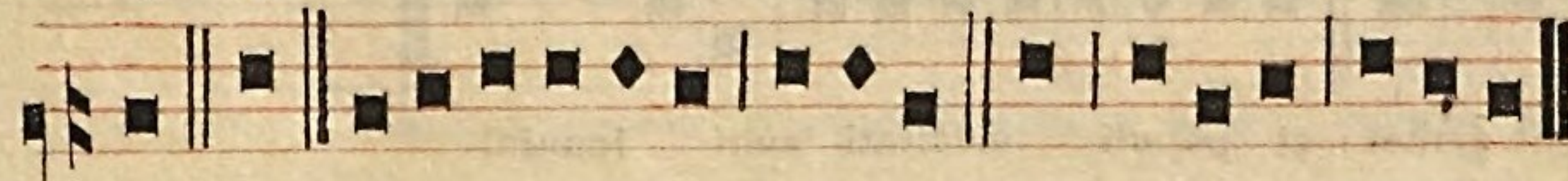
F C



Cantate Domino canticum novum: cantate Domino omnis terra.

Sechster Ton mit Einem Ausgange.

F A



Misericordias Domini: in aeternum cantabo.

Siebenter Ton mit fünf Ausgängen.

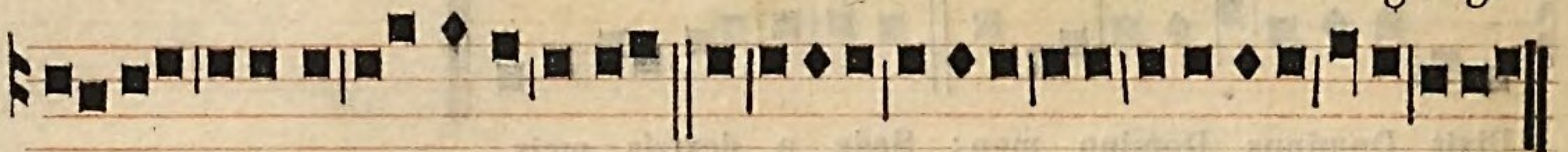
G D

Erster Ausgang.



De profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi vocem meam.

Zweiter Ausgang.



Coe - li enarrant gloriam Dei: et opera manuum ejus annuntiat firmamentum.

Dritter Ausgang.



Mi - se - re - re mei Deus: secundum magnam misericordiam tuam

Vierter Ausgang.



Laudate Dominum omnes gentes: laudate eum omnes populi,

Fünfter Ausgang.



Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis.

Achter Ton mit zwei Ausgängen.

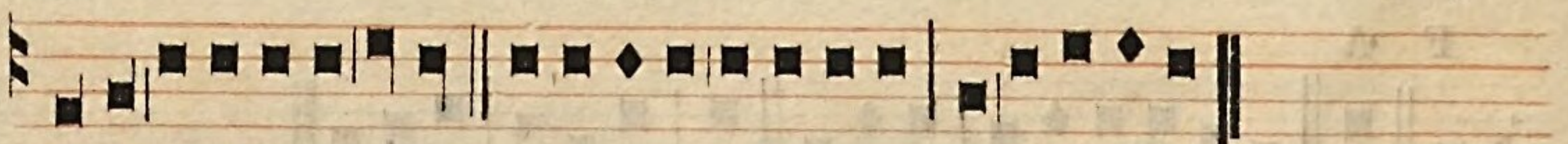
G C

Erster Ausgang.

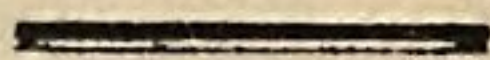


Dominus regit me, et nihil mihi deerit: in loco passuae ibi me collocavit.

Zweiter Ausgang.



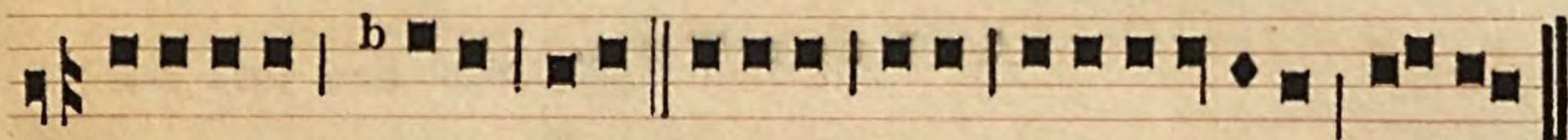
Quare fremuerunt gentes: et populi meditati sunt inania.



B) Gewöhnliche Psalmentöne. *)

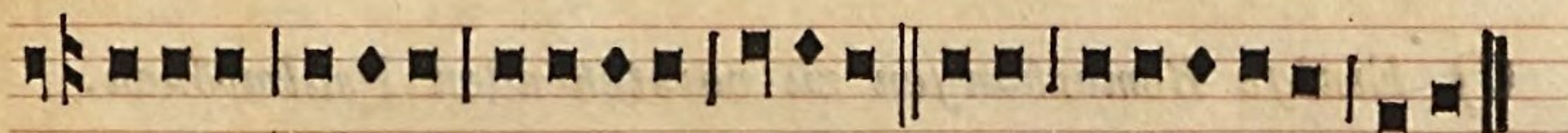
(Pro festo simplici et Feriis.)

Erster Ton.



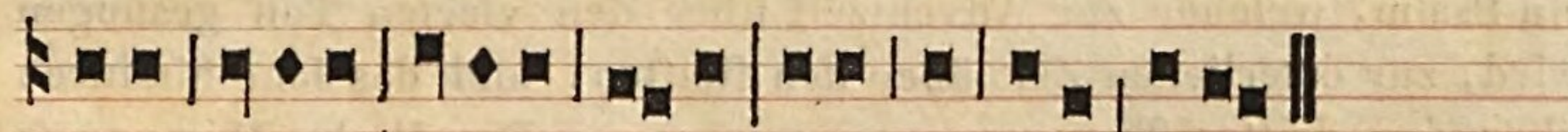
Miserere mei Deus: secundum magnam misericordiam tuam.

Zweiter Ton.



Dilexi, quoniam exau-diet Dominus: vocem o-ra-ti-o-nis meae.

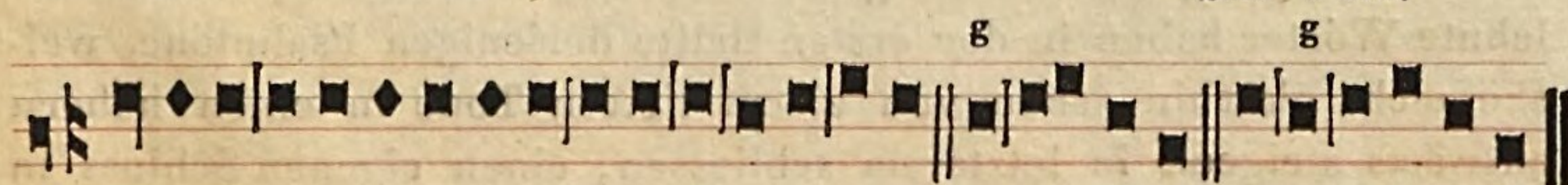
Dritter Ton.



Dixit Dominus Domino me-o: sede a dextris meis.

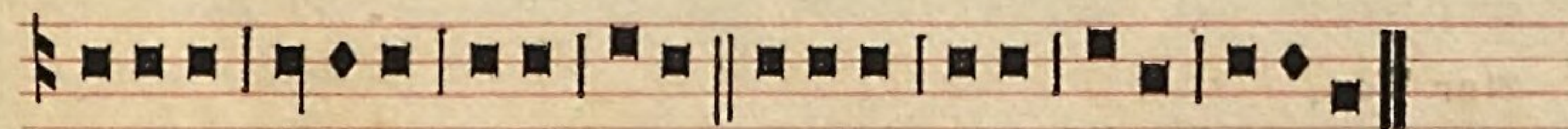
Vierter Ton.

2ter Vers.



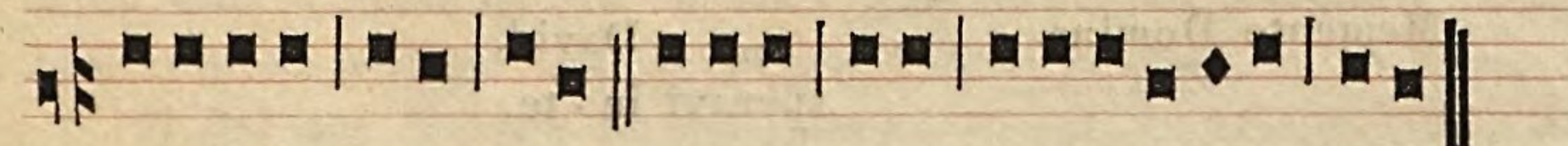
Dominus il-lu-mi-na-ti-o me-a, et sa-lus mea: quem timebo, a quo trepidabo.

Fünfter Ton.



Laudate Dominum omnes gentes: laudate eum omnes populi.

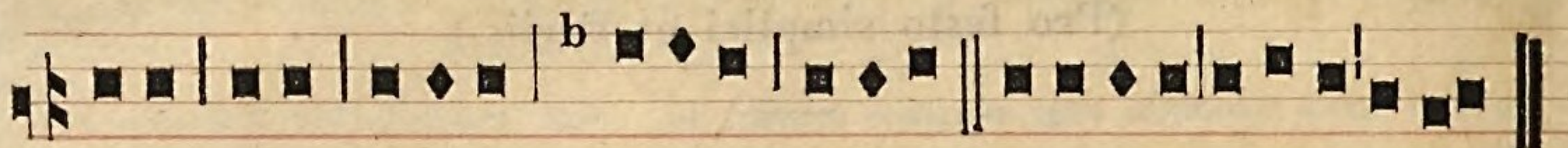
Sechster Ton.



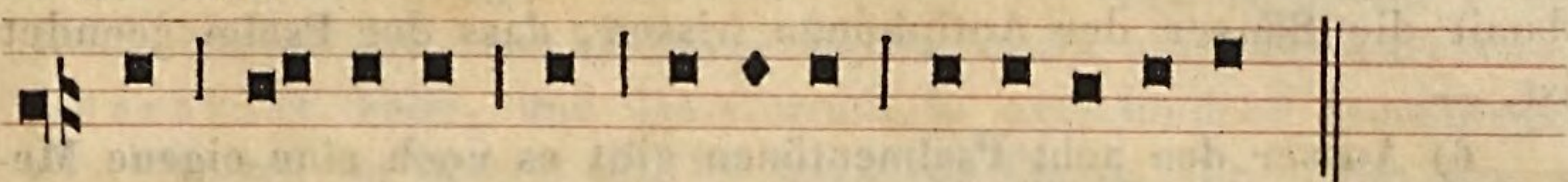
Miserere mei Deus: secundum magnam misericor-di-am tuam.

*) Da nur der Anfang der Psalmentöne den Unterschied in festlicher und gewöhnlicher Gesangsweise bildet, so dürfen nur die verschiedenen Ausgänge bei den feierlichen Psalmentönen nachgesehen werden, indem hier bloß der erste Ausgang angegeben ist.

Siebenter Ton.



4ter Ton.

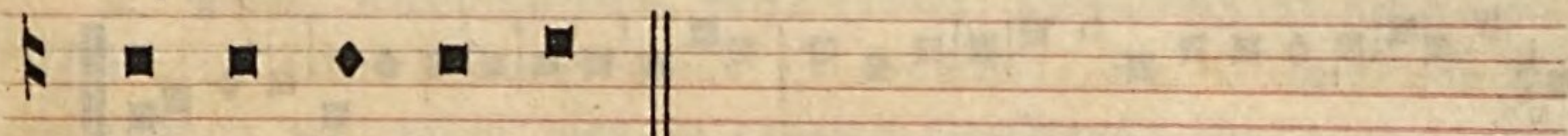


Qui confidunt in Domino, sicut mons Sion:

„ „ „ „ „ „ super vos:

„ „ „ „ „ „ cornu David:

5ter, 6ter und 8ter Ton.



Lae - ta - bi - tur rex:

in - du - tus est:

no - cen - tes me:

Diese Abweichung nennt man „Modus intonandi in pausis correptis“, im Gegensatze zum gewöhnlichen Psalmengesange welcher „Modus intonandi in pausis productis“ heisst. —

3) Viele Sänger erlauben sich in einigen Psalmentönen halbe Töne zu singen, die im Choral gar nicht vorkommen und blos den durch moderne Musik verwöhnten Ohren angenehm zu tönen scheinen. — Diess ist besonders der Fall bei den Tönen C und G, statt denen Cis und Gis gesungen werden. Der Schluss des zweiten Tones heisst dann f, e, Cis, d, der des vierten Tones a, Gis, a, h, Gis, e. Manche suchen mit Fleiss durch eine solche willkürliche Veränderung der ganzen Töne, namentlich bei Secunden-Intervallen, die Psalmentöne und andere Choralgesänge unsern figurirten Tonarten anzupassen, und führen als Entschuldigungsgrund an, dass die ganzen Töne zu schwer mit der Orgel zu begleiten seien. — Diesen empfehle ich das vortreffliche Büchlein: „Cantica sacra in usum studiosae juventutis von Hauber und Ett. München im königl. Schulbücher-Verlage.“ Constat in albis 20 kr. — Sie können daraus ihren Irrthum einsehen und den Choral durch die mannichfachsten Ausweichungen bei ganzen Tönen begleiten lernen. —

4) Im Ausgange des fünften Tones ist der Gebrauch allgemein geworden, dass man d, b, c, a schliesst, während weder im Directorium Chori noch in andern Choralbüchern dieses b vorgezeichnet ist und h der richtige Ton wäre. — Da jedoch die Einführung des b im Choral uralt ist, so ist auch jene Intonation nicht fehlerhaft, um so weniger, da sie sich angenehmer singt.

5) Bei der Matutin in der Charwoche ist es gebräuchlich, den letzten Vers eines jeden Psalmes auf eine eigenthümliche Weise zu schliessen. Man singt nämlich auf die letzte Sylbe eine Secunde abwärts, so dass der Ausgang gerade so lautet, wie beim vierten

Tone der dritte Ausgang. Diess geschieht vornehmlich desswegen, damit die Sänger der Antiphonen wissen, dass der Psalm geendet ist. —

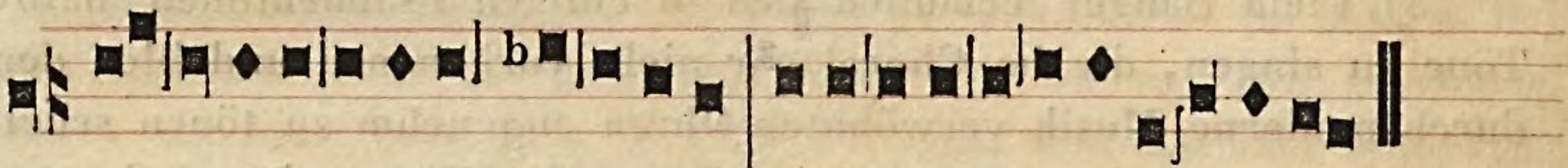
6) Ausser den acht Psalmentönen gibt es noch eine eigene Melodie für den sonntäglichen Vesperpsalm „In exitu Israel“, welche man den gemischten oder fremden Ton nennt.

Tonus peregrinus vel mixtus.



In ex-i-tu Isra - el de Aegypto: domus Jacob de populo barbaro.

Vorstehende Melodie ist aus dem Römischen Directorium Chori genommen und wohl die richtigste. — Man findet jedoch Veränderungen dieser Melodie, unter denen die im oben angeführten Choralbüchlein „Cantica sacra“ stehende wohl die angenehmste sein dürfte, und also lautet:



In exitu Isra - el de Aegypto: domus Jacob de populo barbaro.

Diese Anstimmung ist festiv und findet blos bei dem ersten Verse statt, bei den übrigen Versen wird die Oberterz c, oder im ersten die Secunde b ausgelassen und ferial fortgesungen.

7) Der Lobgesang Magnificat erfordert eine eigene Anstimmung, weil eben die erste Hälfte des Verses nur aus dem einzigen Worte Magnificat besteht. Die zweite Hälfte des ersten Verses, so wie die nachfolgenden Verse werden über die vorgeschriebenen Psalmentöne gesungen, jedoch ist jeder einzelne Vers des Magnificat festiv anzustimmen. Diese Regel ist auch bei den Lobgesängen Benedictus und Nunc dimittis zu beobachten.

Intonatio Cantici B. V. Mariae.

1. Ton.	2. Ton.	3. Ton.	4. Ton.
Mag-ni-fi-cat.	Mag-ni-fi-cat.	Mag-ni-fi-cat.	Mag-ni-fi-cat.
5. Ton.	6. Ton.	7. Ton.	
Mag-ni-fi-cat.	Mag-ni-fi-cat.	Mag-ni-fi-cat.	Mag-ni-fi-cat.

8) Der unbefangene Zuhörer wird nicht läugnen können, dass jede einzelne der acht Choral-Tonarten einen eigenthümlichen Charakter habe, und das Gemüth in verschiedene Stimmungen zu versetzen im Stande sei. — ADAM VON FULDA, GUIDO VON AREZZO und der Cardinal BONNA schreiben ausführlich darüber. (Sieh GERBERTS Sammlung, Theil II.) Zieht man diese Notizen zusammen, so ergeben sich folgende Charaktere, welche den 8 Kirchentönen beigelegt werden:

I. Ton. Foecundus, modestus, severus et ad omnes affectus idoneus, gravis et magnificus. — Reich an Modulationen schickt er sich zu ernstesten Gesängen, aber auch zu fröhlichen, nur muss ihm beständig der Charakter des Würdevollen verbleiben. —

II. Ton. Gravis, tristis, flebilis, — ist dumpf, schwerfällig; für diesen Ton schicken sich Worte der Trauer und Thränen, Worte, worin um Befreiung von Drangsalen und Nöthen gefleht wird. —

III. Ton. Animosus, promptus et ad iram incitans, vehemens, furiosus. — Dieser Ton hat in seinen Fortschreitungen weit auseinander liegende Intervalle; und eignet sich vorzüglich dazu, heftige Affecte, Befehle, Drohungen durch seine Töne auszudrücken.

IV. Ton. Compunctivus, blandus, attractivus, mollis, lamentans (bewegend, einnehmend, anziehend, weich, kläglich). Ermahnungen, Bitten und kindliche Furcht sind diesem Tone angemessen. —

V. Ton. Delectabilis, laetus, jubilans et animum mitigans (ergötzend, fröhlich, jubelverbreitend und das Gemüth beruhigend). — Für diesen Modus schickt sich ein freudiger Inhalt, Sieg und Triumph verkündend und zum Lobe Gottes auffordernd. —

VI. Ton. Devotus, suavis, pius et ad pietatem provocans, modestus et lacrymabilis. — Andacht, Lieblichkeit, Frömmigkeit sind die Charaktere dieses Tones. Er verbindet Ernst mit Freude, Trauer und Thränen mit froher Hingebung. —

VII. Ton. Sublimis, majestate plenus, laetabundus (erhaben, majestätisch, erfreulich). In den Tönen dieses Modus herrscht lauter Jubel, es ist aber nicht zu läugnen, dass seine Melodien tief rühren, ja sogar erschüttern können. —

VIII. Ton. Universalis, narrativus, suavis, canorus omnique negotio conveniens (allgemein, erzählend, angenehm, wohlklingend und zu jeder Verrichtung passend). — Zahlreich sind die Gesänge, die über diesen Ton vorgetragen werden. Responsorien, Antiphonen, Hymnen, Psalmen und viele andere Ge-

sänge findet man als Muster der verschiedenartigsten Behandlungs-
Art und der erhabensten Einfachheit diesem Tone angepasst.*)

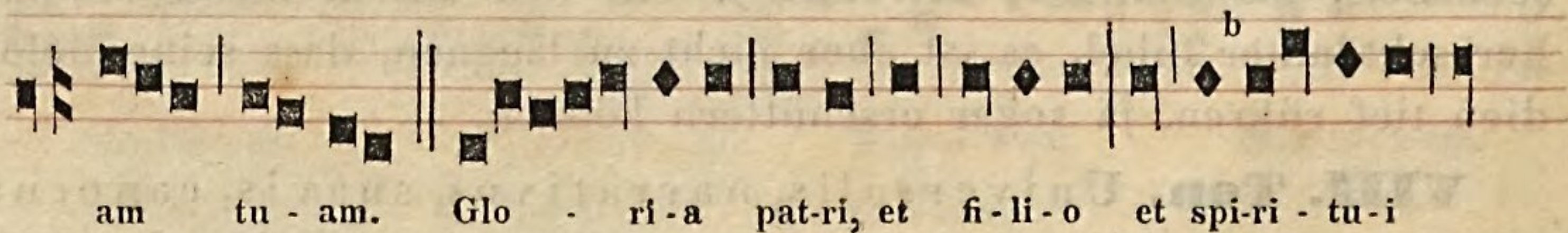
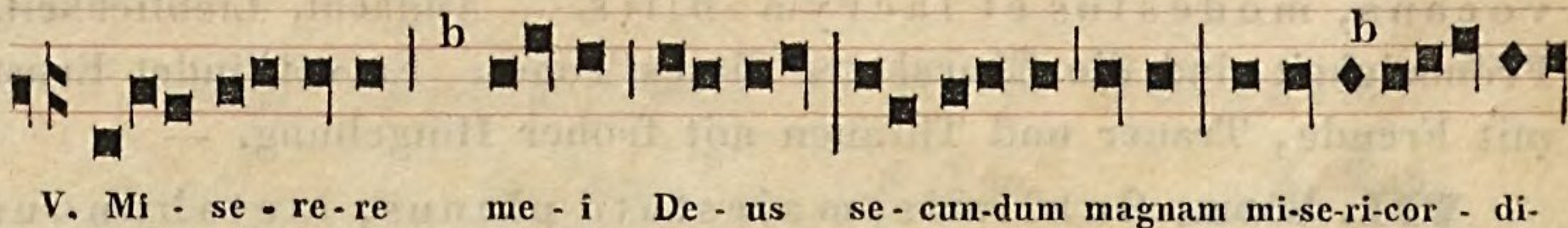
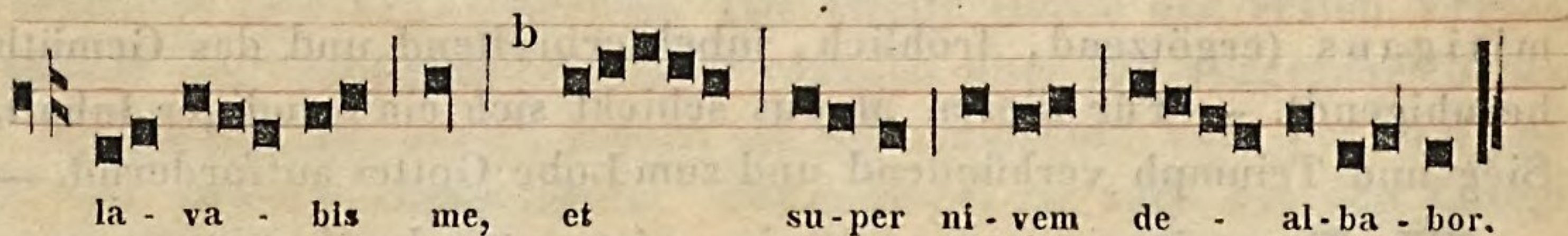
II. Gesänge aus der heiligen Messe.

An den Sonntagen wird vor der heiligen Messe bei Austheilung des Weihwassers das „Asperges“ und an dessen Stelle von Ostern bis Pfingsten (einschliesslich) „Vidi aquam“ gesungen. Beide Gesänge werden vom Priester angestimmt mit den Worten: Asperges me, — Vidi aquam, — das Uebrige vom Chore fortgesungen.

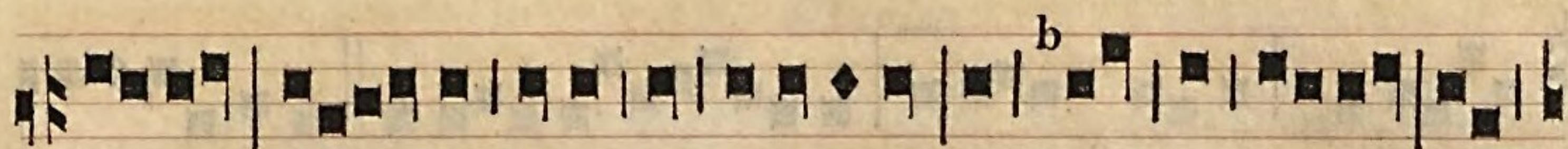
1) Asperges.

(Aus dem Römischen Directorium Chori.)

Officiator intonat. Chorus proseguitur.



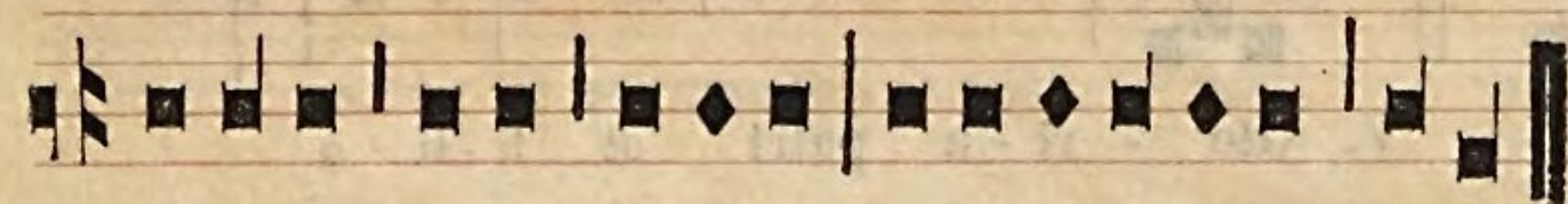
*) Joseph Antony führt in seinem archäologischen liturgischen Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges (Münster 1829, bei Coppenrath) viele Beispiele von Gesängen als Beweis der Charakteristik der 8 Kirchentöne an.



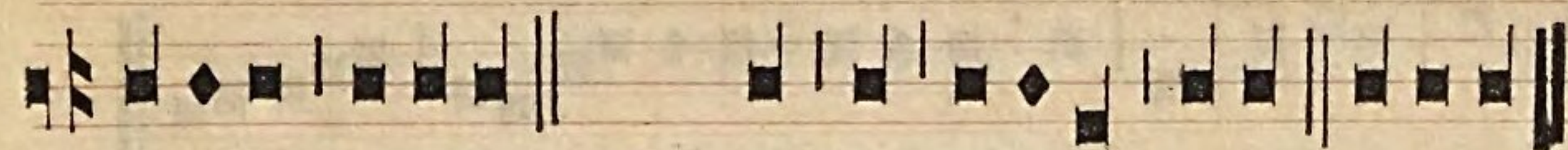
sancto, si - cut erat in principio, et nunc et semper, et



in sae-cu-la sae - cu-lo - rum. A - men. Repetitur. A - sper - ges me etc.



V. Ostende nobis Domine mi-se-ri-cor-di-am tuam.
R. Et salutare tuum da nobis.
V. Domine exaudi orationem meam.
R. Et clamor meus ad te veniat.



V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo. Oremus etc.

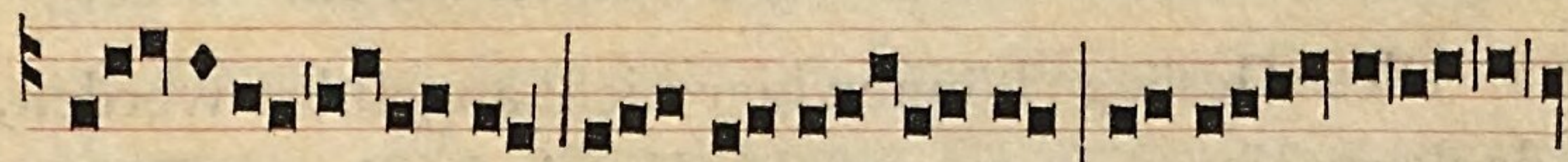
Die treffende Oration wird in „tono feriali“ vorgetragen. Man sehe Gesangsweise der Oration. — Am Passions- und Palmsonntage wird das Gloria patri nicht gesungen, sondern nach dem Vers des Psalmes Miserere, wird unmittelbar das Asperges wiederholt.

2) *Vidi Aquam.*

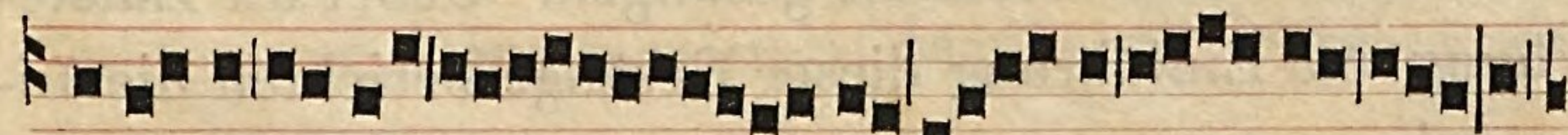
(A Dominica Paschae usque ad Pentecosten inclusive.)



Vi - di a - quam e - gre - di - en - tem de temp - lo a



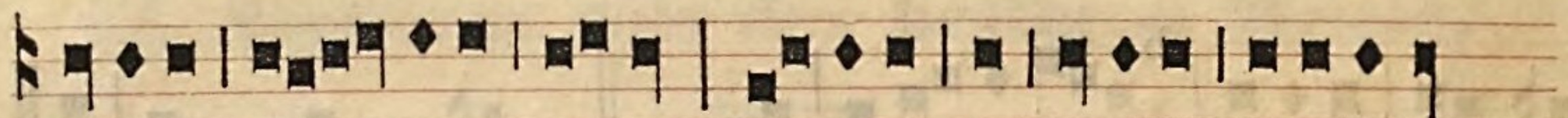
la - te - re dex - tro: Al - le - lu - ja et om - nes ad quos



pervenit a - qua i - sta sal - vi fac - ti sunt, et



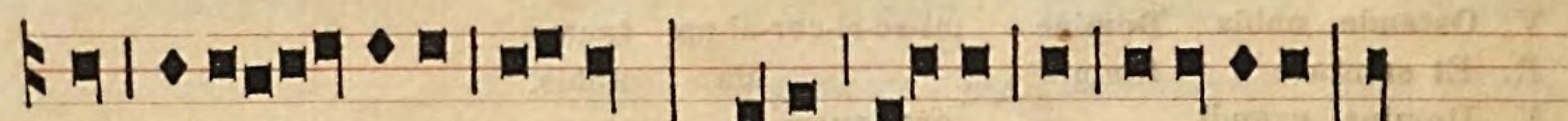
di - cent. Alle - lu - ja, alle - lu - ja. V. Confite - mini



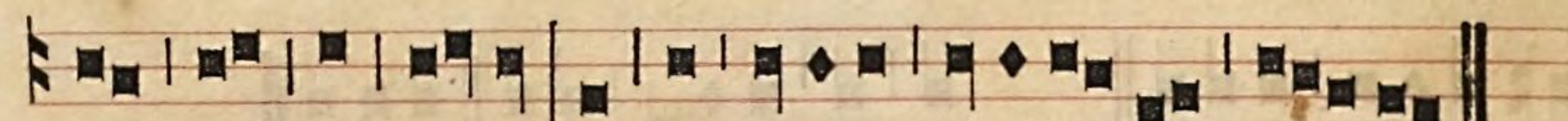
Domino quo - niam bonus, quoniam in saeculum miseri-



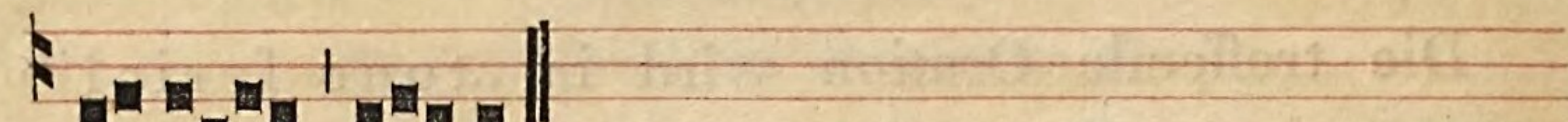
cor - dia e - jus, V. Glo - ri - a patri et fi - li - o



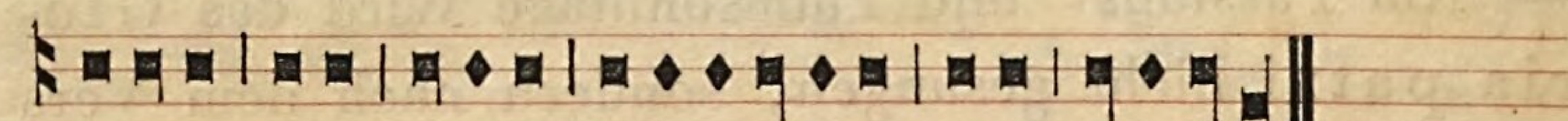
et spi - ri - tu - i sancto, Sicut erat in principio,



et nunc et semper, et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum A - men.



Vi - di a - quam etc.



V. Ostende nobis Domine mi-se-ri-cordiam tuam, al-le-lu-ja.

R. Et salutare tu - um da nobis al-le-lu-ja.

V. Domine exaudi orationem me-am.

R. Et clamor meus ad te veni-at.



V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo. Oremus etc.

3) Introitus. — Kyrie.

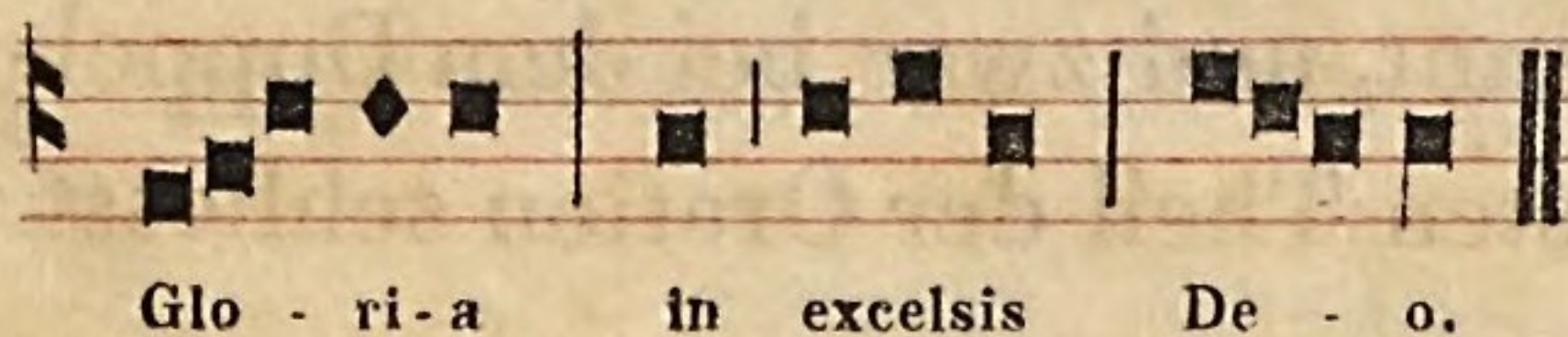
Tractus. — Graduale, — Offertorium. etc.

Diese Gesänge können hier nicht angeführt werden, da deren Melodien zu verschieden sind. Sie werden aus dem Römischen Graduale gesungen. Ueber die Entstehung und Einführung dieser Gesänge berichten die Liturgien.

4) Gloria.

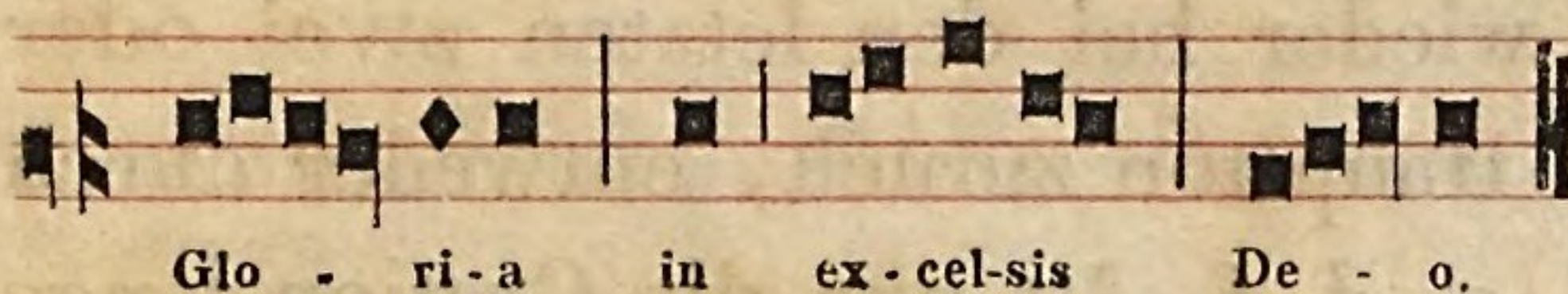
Im Römischen Choral ist eine vierfache Gesangsweise des englischen Lobgesanges oder der grossen Doxologie üblich, nämlich:

a) In festis duplicibus.



b) De Beata Virgine.

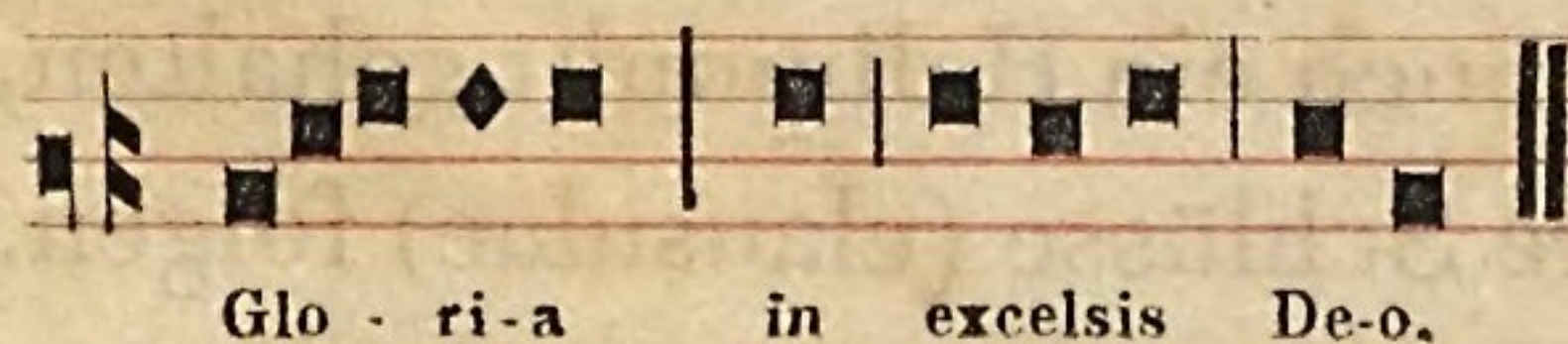
(Etiam in sabbat. quando fit ejus officium.)



c) In Dominicis, festis Semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt B. Mariae.



d) In festis Simplicibus.



5) Oration.

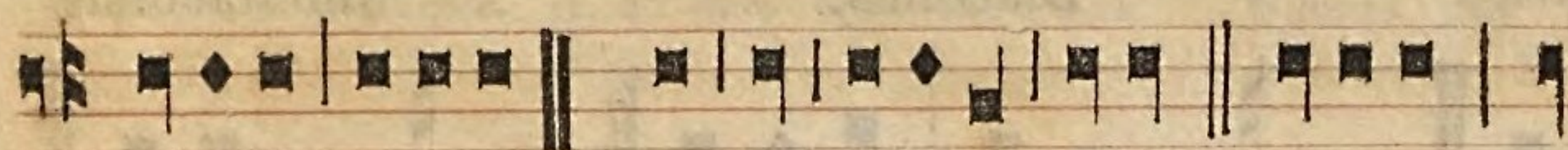
Die Gesangsweise der Orationen ist entweder festiv oder ferial. — Feierlich werden die Orationen gesungen, wenn die Verrichtung duplex oder semiduplex ist, ferner am Sonntage bei den Metten, Aemtern und Vespem. — In allen übrigen Fällen werden sie stets in gewöhnlicher Gesangsweise vorgetragen, und zwar in festis simplicibus, feriis et Missis defunctorum. —

Bei den Schlusssätzen: Qui tecum, und qui vivis
kommt nur der Hauptpunkt auf  vor,

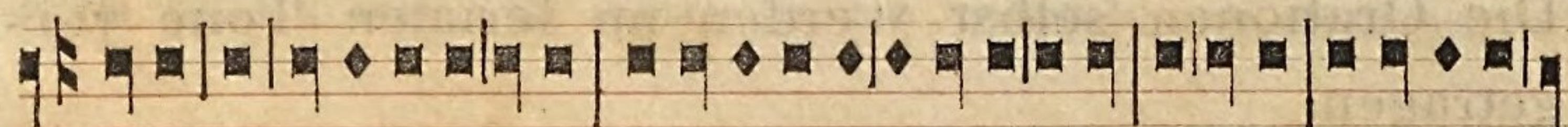
sancti De-us

und der Halbpunkt fällt ganz weg. Die letzten Syl-
ben einer jeden Oration müssen immer etwas länger
gehalten werden, als die übrigen Worte.

1) Beispiel des festlichen Tones.
(Aus dem Römischen Directorium Chori.)



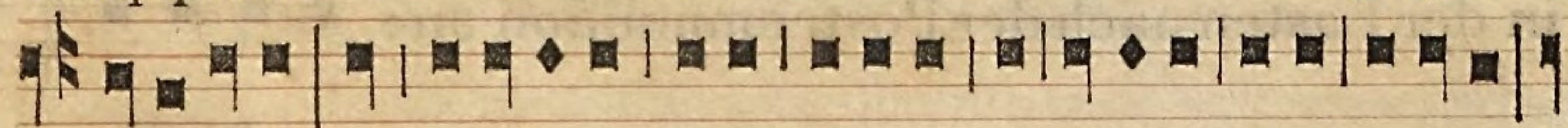
V. Dominus vobiscum R. Et cum spiritu tu-o Oremus



Deus qui hodierna di-e Apostolorum tuorum Petri, et Pauli, marty-ri-o

Hauptpunkt.

Halbpunkt.



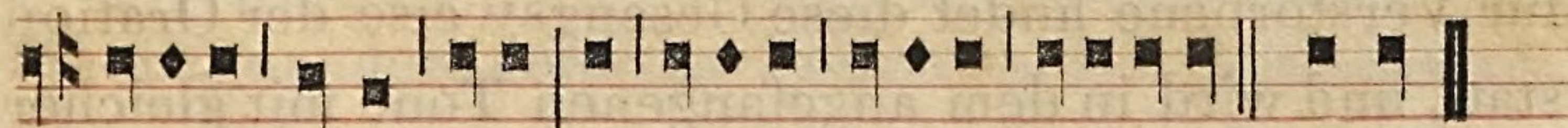
consecrasti: da Ec-cle-si-ae tn-as e-o-rum in omnibus sequi praeceptum;



per quos re-li-gi-o-nis sumpsit ex-or-di-um. — Per Dominum nostrum

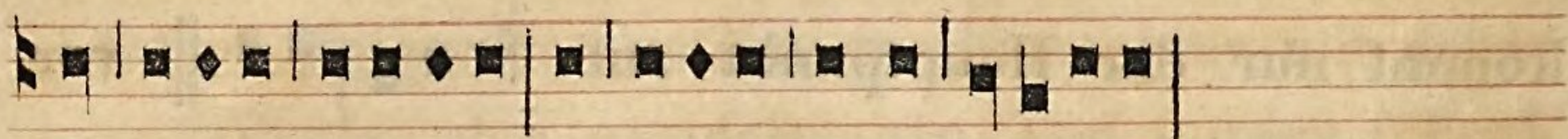


Jesum Christum, fi-li-um tuum, qui tecum vivit et regnat in u-ni-ta-te



spiritus sancti Deus. Per om-ni-a saecula saeculorum. Amen.

2) Beispiel als Wiederholung der Regel.



Sie Incipit O-ra-ti-o, sic canitur Punctum principale:



sic autem Semipunctum; et sic finitur o-ra-ti-o.

Vor den Orationen, welche nach den Prophezien vor-
kommen, wird Folgendes gesungen:

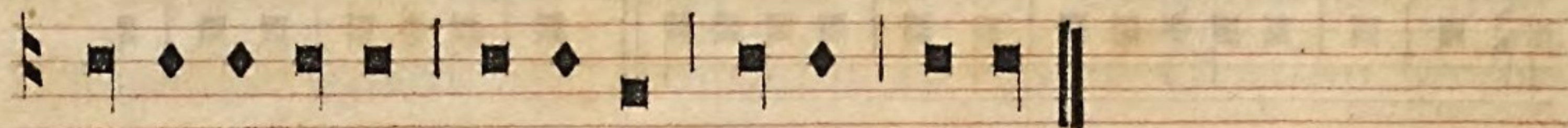
Sacerdos.	Diaconus.	Subdiaconus.
Or-em-us.	Flec-ta-mus ge-nu-a.	Le-va-te.

Die Orationen selbst werden im ferialen Tone vor-
getragen.

Ferner stimmt der Priester bei dem werktägigen Amte
in der Fasten nach der Postcommunion an:

Oremus

worauf der Diakon zum Volke gewendet mit gefalteten
Händen folgende Formel singt:



Hu-mi-li-a-te ca-pi-ta vest-ra De-o.

Hierauf folgt die Oration im ferialen Tone.

b) Von der gewöhnlichen Art die Oration zu singen.

Bei ferialen Verrichtungen und bei den Messen
für Verstorbene findet diese Gesangsweise der Oration
statt, und wird in dem angefangenen Tone mit gleicher
Stimme, ohne irgend eine Veränderung, schön gebun-
den vorgetragen.

Bei den Unterscheidungszeichen, und namentlich bei dem Halbpunkte, setzt man mit der Stimme ab, um Athem zu holen. — Die Schlüsse: Per Dominum, Per eundem Dominum; Qui vivis; und Qui tecum; werden ebenfalls ohne Veränderung in Einem Tone gelesen.

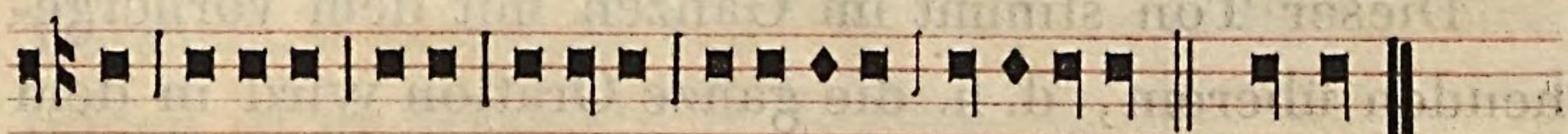
Beispiel des ferialen Tones.



V. Dominus vobiscum. R. Et cum spi-ri-tu tu-o. Oremus. Sic pergatur



in o-ra-ti-o-ne, sic ca-ni-tur punctum principale: sic Semipunctum;



et e-o-dem modo fi-ni-tur o-ra-ti-o fe-ri-a-lis. R. Amen.

e) Von einer andern Art die Orationen zu singen. *)

Es kommt noch eine zweite feriale Gesangsweise der Oration vor, welche dient: für die bestimmten Orationen am Ende des Psalteriums, welche nach den Antiphonen der seligen Jungfrau Maria stehen; für die Oration „Dirigere“ zur Prim, und für die Oration des Responsoriums für Verstorbene. — Ferner dient diese Gesangsweise auch für die Orationen der Litaneien; der Besprengung des Weihwassers an den Sonntagen und für einige andere derartige Orationen. Dergleichen sind:

*) Obwohl hier eigentlich der Ort nicht wäre, die Regeln über diese Arten der Orationen anzuführen, da diese nicht zur Messe gehören, so wurde doch in der Lehre von der Oration hier fortgefahren, um eine ganze Uebersicht der Regeln aufzustellen, wie alle Orationen gesungen werden sollen.

die Oration nach der Fusswaschung und alle Orationen bei den Benedictionen der Wachlichter, der Asche und des Oeles, sowohl vor, als nach den Benedictionen (mit Ausnahme der zwei ersten Orationen der Palmweihe); — dann die Oration des Charfreitages: „Deus a quo et Judas“; — ferner die übrigen folgenden Orationen, und zwar die zweite, vierte und sechste etc. alle abwechselungsweise; — dann die Oration „Liberanos“; nicht aber alle diejenigen, welche vor der Messe des Charsamstags stehen, und die für die Wasserweihe, welche alle über den vorhergehenden Ton, nämlich der Missa ferialis gesungen werden; — diejenigen aber, welche für die Feuer- und Incens-Weihe angemerkt sind, werden bloß gelesen.

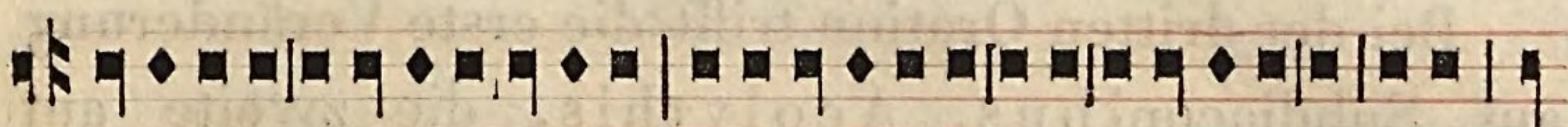
Dieser Ton stimmt im Ganzen mit dem vorhergehenden überein, d. h. die ganze Oration wird in dem angefangenen Tone gesungen, bis am Ende bei der letzten Sylbe um eine kleine Terz gefallen, nämlich von c nach a, oder von f nach d zurückgesungen wird.

Dieser Schlussfall geschieht in vorerwähnten Fällen nur bei der letzten Oration; der nämliche Fall trifft auch ein bei jedem Schlusse der vorerwähnten Orationen, welche endigen mit: Per Christum Dominum nostrum, und mit: Qui vivis et regnas in saecula saeculorum. (Directorium Chori Seite 532).

Beispiel.



Concede misericors Deus fragi-li-ta-ti nostrae praesidium, ut qui sanctae Dei



genitricis memoriam agimus: intercessionis ejus auxi-li-o a nostris



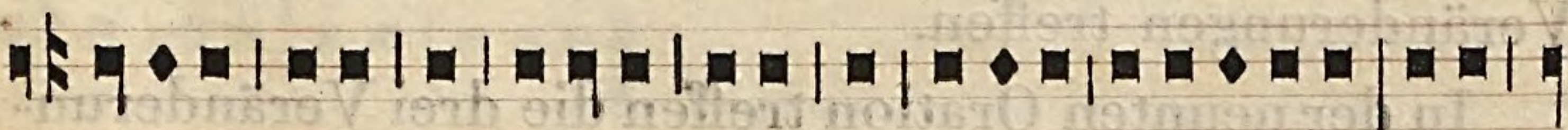
i-ni-qui-ta-ti-bus resurgamus. Per eundem Christum Dominum nostrum. Amen.

d) Die Gesangsweisen der Orationen nach der Passion am Charfreitage.

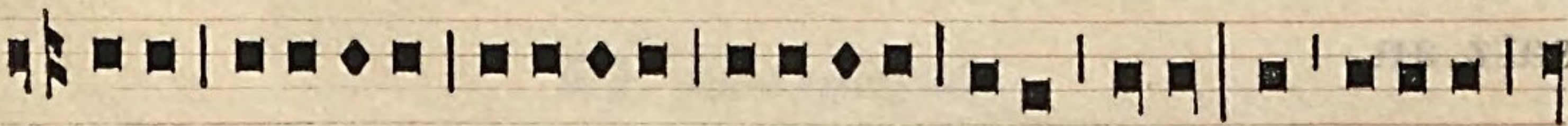
Eine eigene Gesangsweise, ähnlich der der Präfationen, erfordern die Orationen (Preces) nach der Passion am Charfreitage, von denen immer die mit „Oremus“ beginnende nach nachstehendem Beispiele, die mit „Omnipotens sempiterne Deus“ anfangende, wie schon erwähnt, in tono feriali nach Vorchrift C gesungen wird. — Die erste dieser Orationen ist im Missale in Noten ausgesetzt, die zweite folgt hier:



Oremus et pro be-a-tis-si-mo Papa nostro Gre-go-ri-o, ut Deus et



Dominus noster, qui e-le-git e-um in or-di-ne Episcopatus, salvum



atque incolumem cus-to-di-at Ec-cle-si-ae suae sanctae, ad regendum



populum sanctum Dei. O-re-mus. Flectamus ge-nu-a. Le-va-te.

Bei der dritten Oration trifft die erste Veränderung auf Subdiaconibus, Acolythis, die zweite auf virginibus viduis, worauf dann der Schlusssatz beginnt.

In der vierten Oration trifft die erste Veränderung auf den Namen des Fürsten, die zweite auf das Wort nationes. Nach der letzten Veränderung tritt unmittelbar der Schlusssatz einer jeden Oration ein.

Die fünfte Oration hat drei Veränderungen bei catechumenis nostris: misericordiae und peccatorum.

Bei der sechsten Oration wäre es nicht schön, wenn man so viele Veränderungen machen wollte, als Doppelpuncte vorkommen. Man singe daher die erste Veränderung auf purget erroribus; die zweite auf vincula dissolvat: die dritte auf sanitatem, dann den Schluss.

Bei der siebenten Oration treffen die zwei Veränderungen auf die Worte: „et schismaticis“: dann auf universis.

In der achten Oration sind es die Worte perfidis Judaeis: und cordibus eorum auf welche die Veränderungen treffen.

In der neunten Oration treffen die drei Veränderungen auf pro paganis: cordibus eorum: vivum et verum, und mit et unicum fängt der Schlusssatz an.

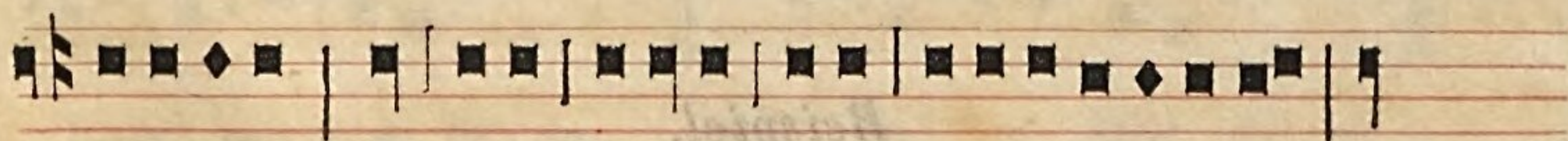
6) Epistel.

Die Epistel wird in einem tiefern, mehr gedämpften Tone, als die Oration, der jedoch dem deutlichen Vortrage nicht hinderlich sein darf, den angefangenen Ton festhaltend, vorgetragen. — Kommt aber ein Fragezeichen vor, so singt man bei der viert'- oder drittletzten Sylbe vor dem Fragezeichen, (einige thun diess erst bei der vorletzten Sylbe), einen halben Ton abwärts, und kehrt auf der letzten Sylbe in den Hauptton zurück, den tiefern Ton mit diesem zusammenziehend. — Ausserdem findet bei der Epistel keine Veränderung statt. —

Beispiel.



Lec-ti-o epistolae be-a-ti Pauli A-po-sto-li ad Corinthios. Fratres.



Carissimi. Sic cantat sacerdos signum in-ter-ro-ga-ti-o-nis?



Sic autem finis canitur.

7) Evangelium.

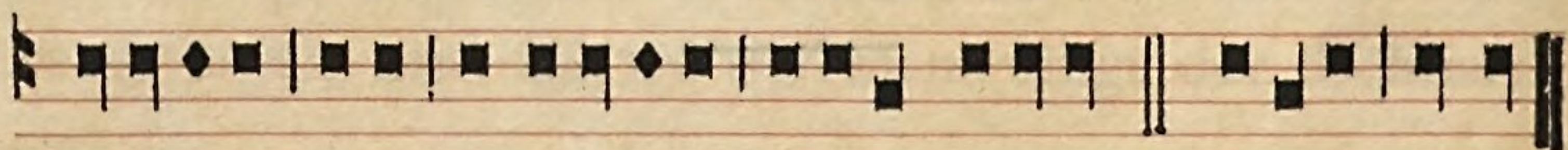
Das Evangelium wird in einem feierlichen Tone angefangen und langsam und würdevoll vorgetragen. — So oft ein Schlusspunkt im Evangelium vorkömmt, wird bei der vierten, wenn aber eine kurze Sylbe dabei ist,

bei der fünften, oft auch bei der dritten Sylbe vor dem Punkte um eine kleine Terz gefallen, und sogleich wieder in den Hauptton zurückgegangen. Bei dem Fragezeichen gilt die nämliche Regel, welche oben bei der Epistel angegeben ist. Beim Schlusse des Evangeliums sinkt man bei der sechsten oder siebenten Sylbe vor dem Schlusspunkte in die Terz zurück, und schliesst, langsam in Secunden aufsteigend, im Haupttone. — Es kommen aber Evangelien vor, worauf sich die starre Regel, ohne der Schönheit des Vortrages zu schaden, nicht genau auf die bezeichnete Sylbe anwenden lässt. In diesen Fällen wird sich der Sänger durch sein eigenes ästhetisches Gefühl leiten lassen. Es wird auch hier nothwendig seyn, sich vor der Verrichtung auf den Evangelien - Gesang vorzubereiten, und die Sylben, auf welchen die Veränderung einzutreffen pflegt, anzumerken, denn ohne diese Vorsicht kann die schnellste Uebersicht nicht vor Fehlern verwahren.

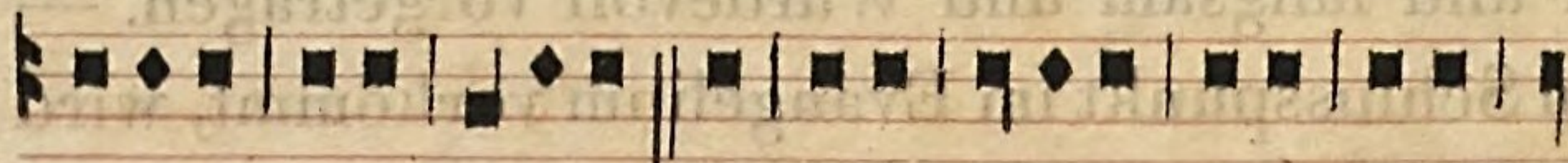
Beispiel.



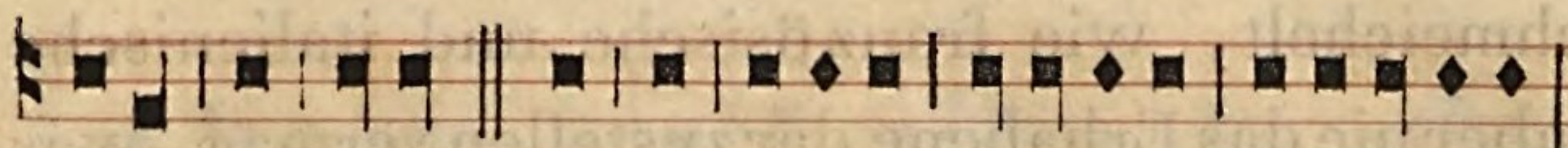
V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tu-o.



V. Sequentia sancti E-van-ge-li-i secundum Mathaeum. secundum Marcum
I-ni-ti-um Jo-a-nem Lucam.



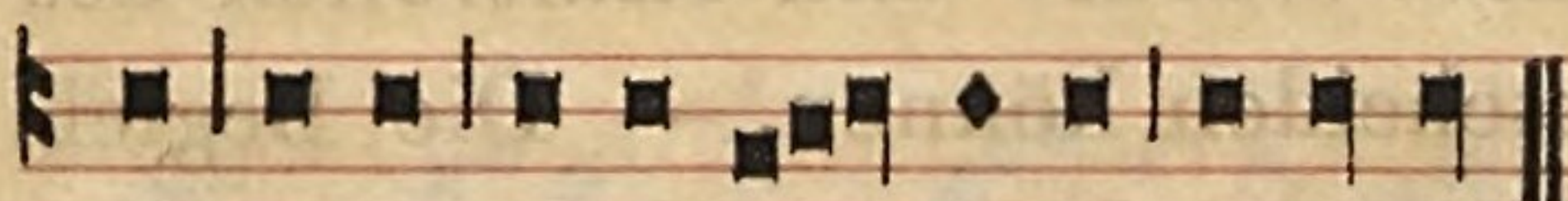
R. Gloria ti-bi Domine — In il-lo tempore, dixit Simon



Petrus ad Jesum. Et sic canitur i - ni - ti - um E - van - ge - li - i;



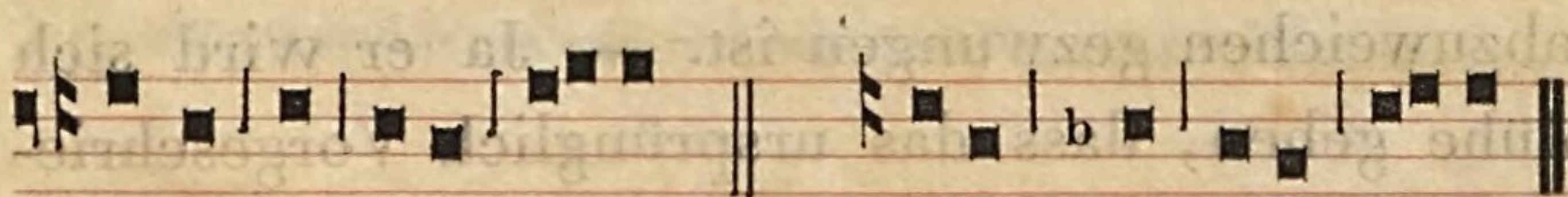
sie in - ter - ro - ga - tur? Sie cantat sacerdos punctum.



Sie au - tem E - van - ge - li - um fi - ni - tur.

8) Credo.

Die Melodie des Credo ist immer dieselbe und wird im feierlich langsamen Vortrage auf nachstehende Weise gesungen.



Credo in unum De - um. Oder: Credo in unum De - um.

9) Praefation.

Die Melodie der Präfationen ist für die verschiedenen Feste in jedem Missale deutlich ausgesetzt, und es würde zu viel Raum einnehmen, sie hier aufzuführen. Nur muss man hier auf den Fehler aufmerksam machen, der, wie schon bemerkt, durch Absingen eines halben Tones, wo es ein ganzer seyn muss, das Würdevolle der Schlussworte eines jeden Satzes in eine moderne Weichlichkeit verwandelt, die zwar dem

Ohre schmeichelt, wie französische und italienische Musik, aber nie das Erhabene darzustellen vermag, was der ganze Ton für ein gebildetes Ohr so kraftvoll ausdrückt. — Hat man die Präfation mit dem ganzen Tone, wie er ausdrücklich überall vorgeschrieben steht, öfters schön vortragen hören, so wird man gewiss, selbst ohne Musikverständiger zu seyn, das Leichtfertige des halben Tones, von dem Würde- und Kraftvollen des ganzen Tones, unterscheiden können. — Die Begleitung der Präfation, dieses schönen, erhebenden Gesanges, mit der Orgel, wird dem fähigen Organisten eben auch keine zu grossen Schwierigkeiten darbieten, wenn er die gewohnte Schlusskadenz, in eine, dem ganzen Tone zusagende, verändern muss, denn die Ausweichungen und Veränderungen der Akkorde sind zu mannigfaltig, als dass ein geschickter Organist in Verlegenheit kommen sollte, wenn er von seinem gewohnten Wege einmal abzuweichen gezwungen ist. — Ja er wird sich alle Mühe geben, dass das ursprünglich Vorgeschriebene des Choralgesanges in seiner Echtheit gesungen, und jede willkührliche Veränderung daraus verbannt werde.

Die Präfationen werden auf zweifache Art abgesungen, festlich und gewöhnlich. Sowohl diese als jene findet man im Missale ganz auf Noten gesetzt.

a) Praefatio sollemnis.

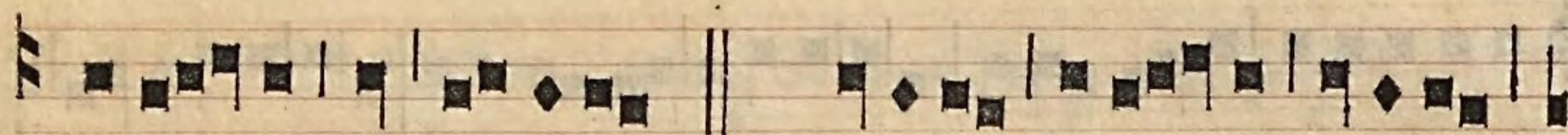
(De S. S. Trinitate.)

e g a h g a g g g g a g a h

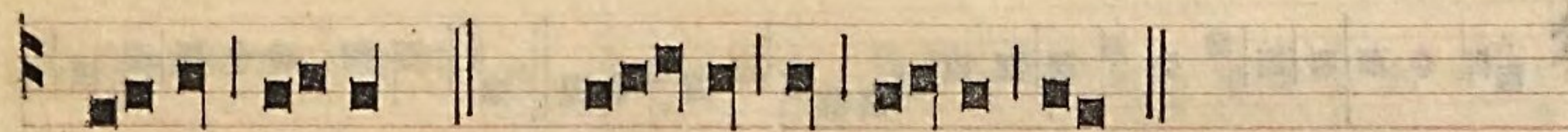
V. Per om - ni - a sae-cu-la, sae-cu - lo - rum, R. A - men. V. Do - mi - nus



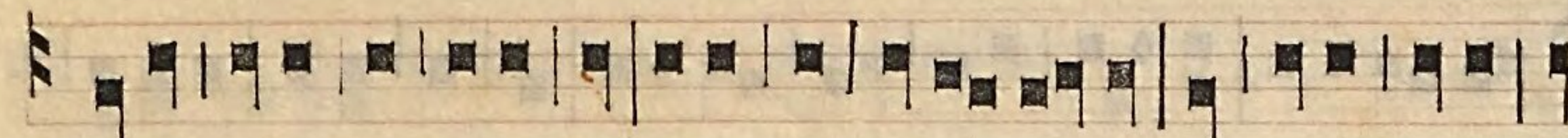
vo - bis - cum R. Et cum spi-ri-tu tu - o. V. Sur-sum cor - da.



R. Ha-be - mus ad Do - mi-num V. Gratias a - ga - mus, Domino



De - o nostro. R. Dig - num et ju - stum est.



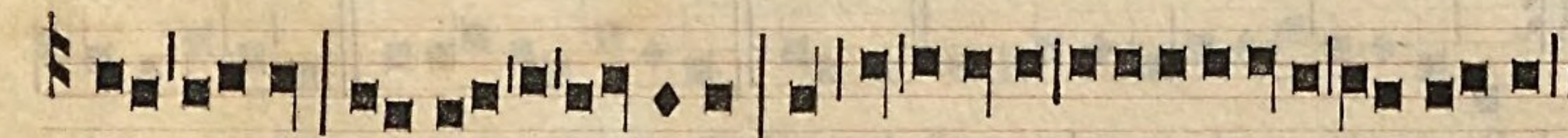
V. Vere dignum et justum est, aequum et sa-lu - ta-re, nos ti-bi semper



et u-bi-que grati-as a - ge - re, Domine sancte, Pater omnipotens, aeterne



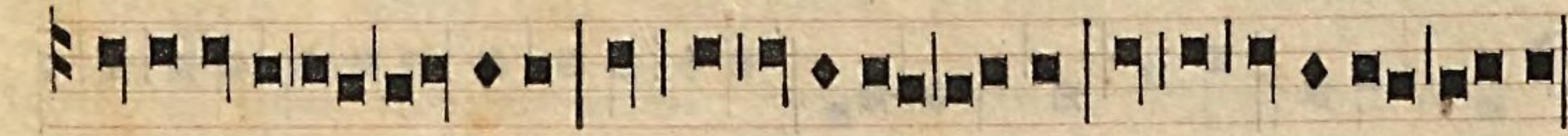
De - us. Qui cum u-ni-ge-ni-to Fi-li-o tu-o, et Spiritu sancto, unus



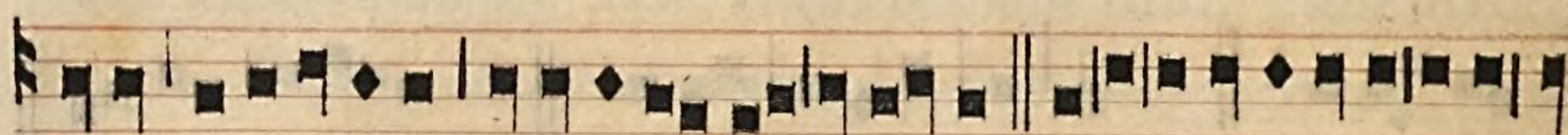
es De - us, u - nus es Dominus: Non in u-ni-us sin-gu-la-ritate per-so-nae



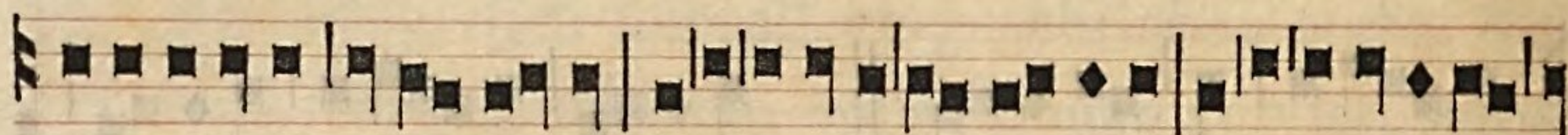
sed in u-ni-us Tri-ni-ta-te substantiae. Quod enim de tu-a glo-ri-a,



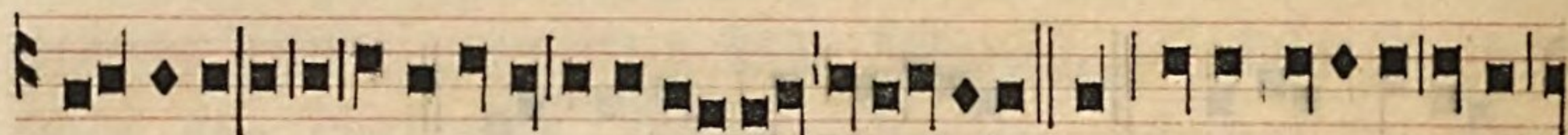
re-ve-lan-te te, credimus, hoc de Fi-li - o tu - o, hoc de Spi-ri-tu sancto



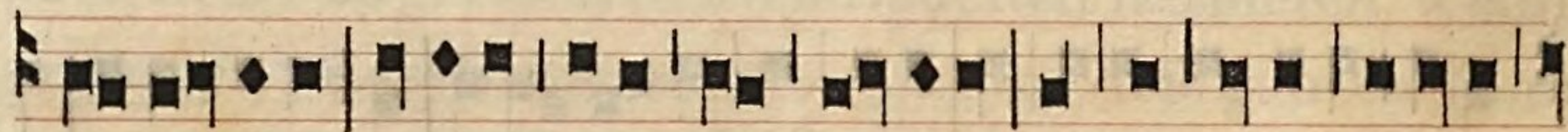
si-ne dif-fe-ren-ti-a dis-cre-ti-o-nis sen-ti-mus. Ut in confessi-o-ne verae



sempiternaeque De-i-ta-tis, et in personis pro-pri-e-tas, et in es-sen-ti-a



u-ni-tas, et in Majestate a-do-re-tur aequalitas. Quam laudant Angeli atque



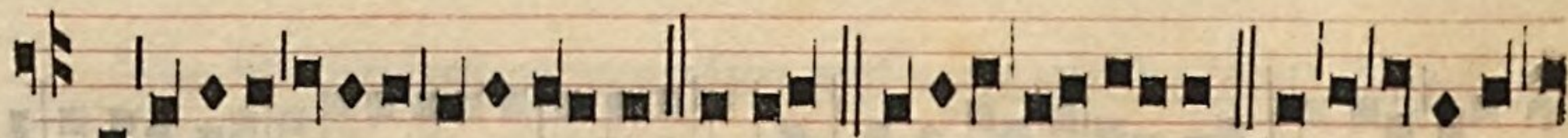
Arch-an-ge-li Cherubim quoque ac Seraphim, qui non cessant clamare



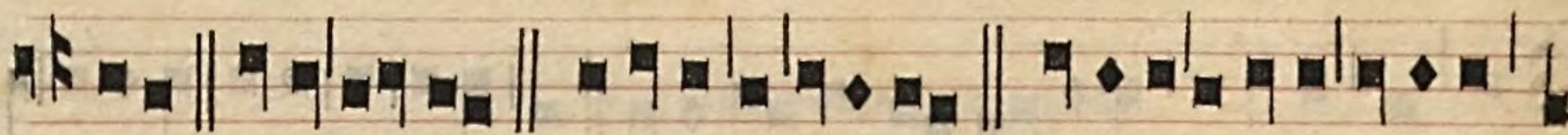
quo-ti-di-e u-na vo-ce di-cen-tes.

b) Praefatio ferialis; quae et cantatur in Missis Defunctorum.

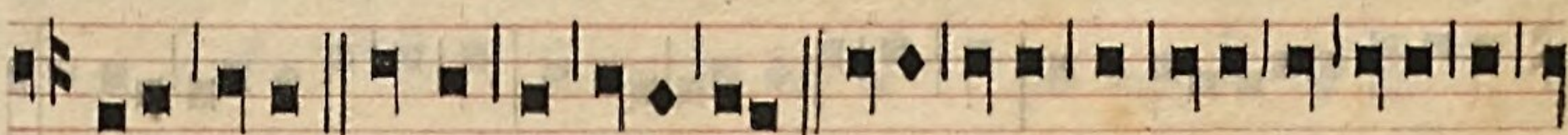
a c d e c d



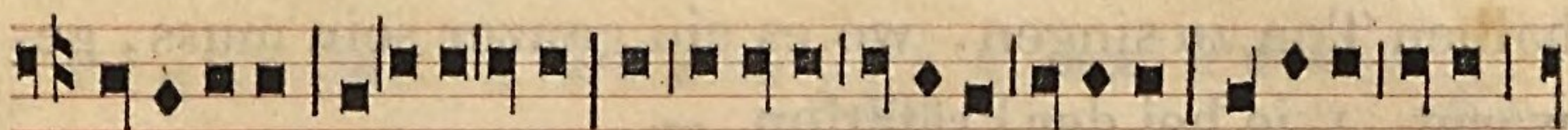
V. Per omnia saecula saeculorum. R. Amen. V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu



tuo V. Sursum cor-da. R. Habemus ad Dominum. V. Gratias agamus Domino



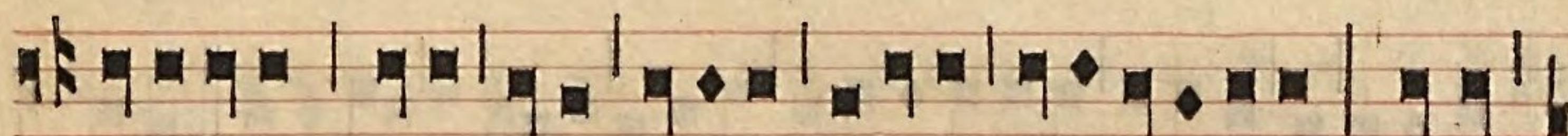
Deo nostro. R. Dignum et justum est. V. Vere dignum et justum est, aequum et



sa-lu-ta-re, nos tibi semper, et ubique gratias a-ge-re: Domine sancte



Pater omnipotens aeterne Deus: per Christum Dominum nostrum. Per quem



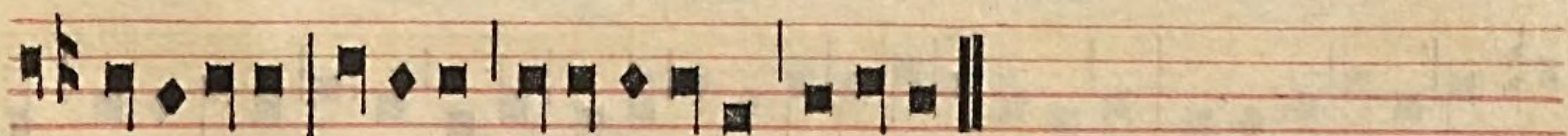
majestatem tu-am laudant Angeli, adorant Do-mi-na-ti-o-nes, tremunt



Potestates. Coeli coelorumque virtutes, ac be-a-ta Seraphim, so-ci-a



ex-ul-ta-ti-o-ne concelebrant. Cum quibus et nostres voces, ut admitti ju-be-as



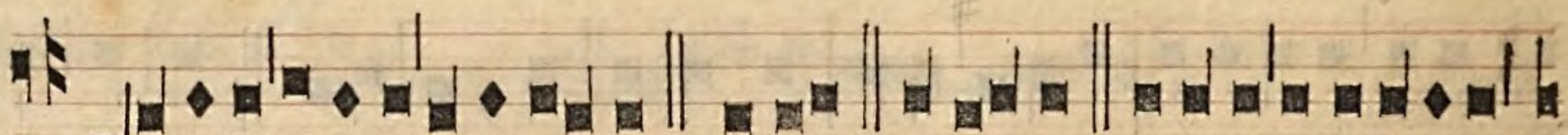
deprecamur, supplici confessi-o-ne dicentes.

10) *Pater noster.*

Die Gesangsweise des Pater noster ist zweifach, nämlich solemnis und ferialis. — Der feierliche Gesang trifft an allen hohen Festen und bei feierlichen Aemtern, die gewöhnliche Art, das Pater noster zu singen, wird bei einfachen Festen an Werktagen, und bei den Aemtern für Verstorbene, angewendet. — Hier wird ebenfalls vor dem nämlichen Fehler, den

halben Ton zu singen, wo es ein ganzer sein muss, gewarnt, wie bei der Präfation. —

a) Solemnnes Pater noster.



Per omnia saecula saeculorum. R. Amen. O-re-mus. Praeceptis salutaribus



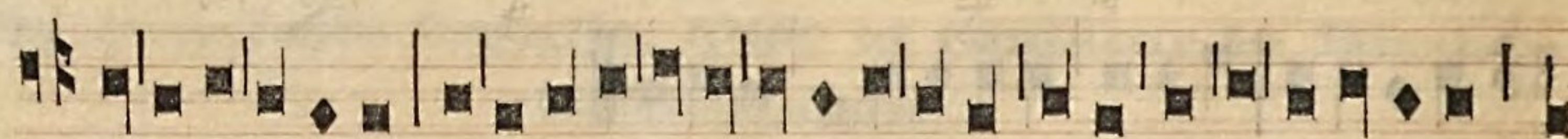
mo-ni-ti, et di-vi-na in-sti-tu-ti-o-ne formati audemus di-ee-re. Pater



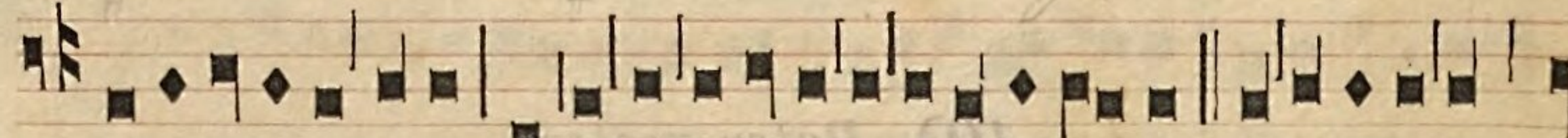
noster, qui es in caelis: Sanctifi-ce-tur nomen tu-um: Ad-ve-ni-at regnum tuum:



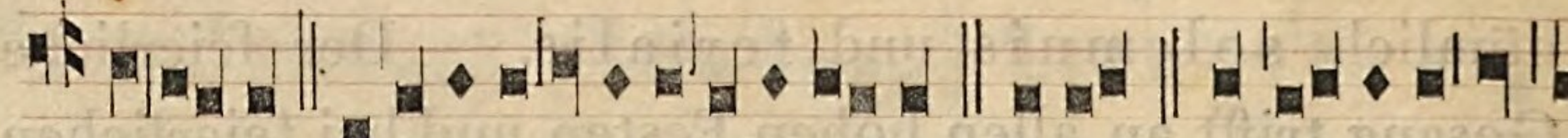
Fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in ter-ra. Panem nostrum quotidianum



da nobis ho-di-e: Et dimitte nobis de-bi-ta nostra, sicut et nos dimittimus



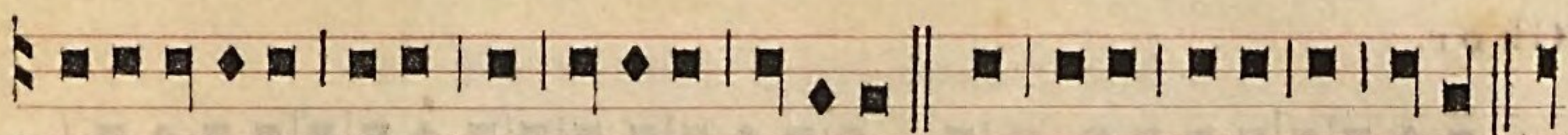
de-bi-to-ri-bus nostris. Et ne nos inducas in ten-ta-ti-o-nem. R. Sed libera nos



a ma-lo. Per omnia saecula saecu-lo-rum. R. Amen. V. Pax Do-mi-ni sit



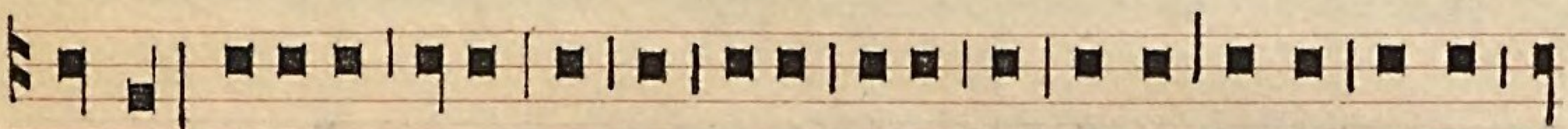
semper vo-bis-cum, R. Et cum spiritu tu-o.



V. Adjuto-ri-um nostrum in no-mi-ne Domini. R. Qui fecit coelum et terram.



Be-ne-dic-ti-o De-i omnipotentis, Patris et Fili-i, et Spiritus



santi, descendat super vos (et locum istum, et super fructus terrae)



et maneat semper R. Amen.

III. Melodien: Ad Matutinum, ad Laudes, ad Horas, ad Vesperas.

a) Die Eingangsformel.

Diese wird sowohl im festlichen als gewöhnlichen Gesange mit erhabener Stimme auf folgende Art gesungen:

Officiator.

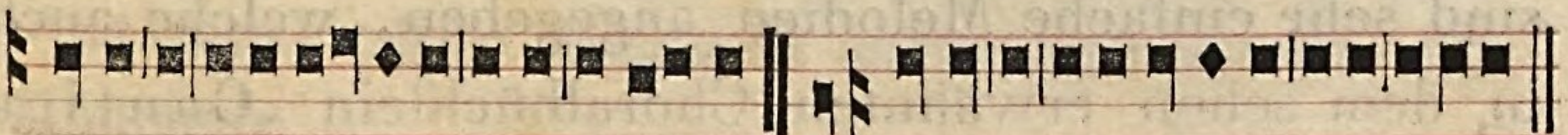
Chor.



Domine la-bi-a mea a-pe-ri-es. Et os meum an-nu-ti-a-bit laudem tuam.

Festiv.

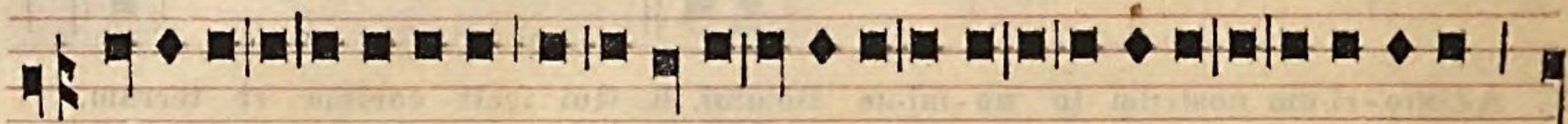
Ferial.



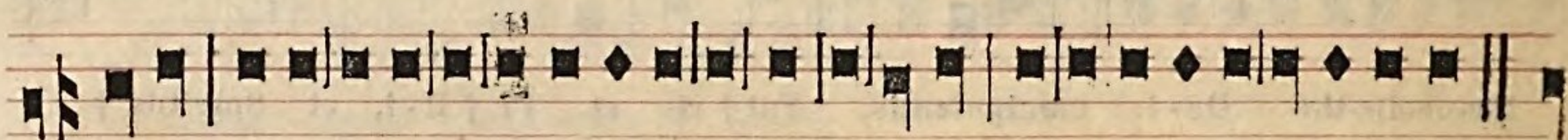
Deus in ad-ju-to-ri-um meum in-ten-de.

Deus in ad ju-to-rium meum intende.

Chor.



Domine ad adjuvandum me festina. Gloria Patri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i



sancto. Sicut erat in principi-o, et nunc et semper, et in saecula saeculorum.



Amen. Al-le-lu-ja. Laus ti-bi Domine, Rex aeternae gloriae.

Vom Sonntage Septuagesima an, bis zum Char-samstage wird statt des Alleluja, „Laus tibi Do-mine, Rex aeternae gloriae“ gesungen.

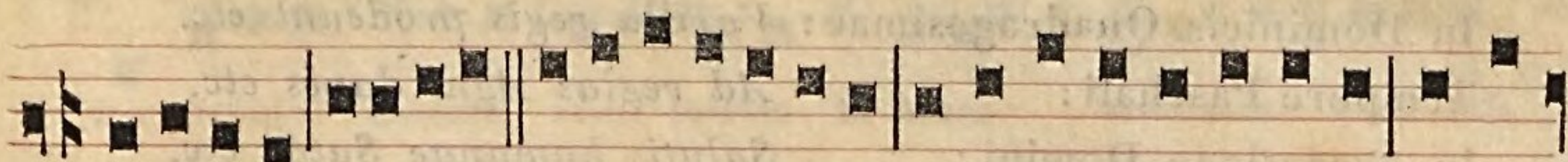
b) *Invitatorium.*

Das „Invitatorium“ mit dem Psalm „Venite“ ist für jedes Fest in dem Directorium Chori oder An-tiphonarium vorgezeichnet. Im Römischen Direc-torium stehen elf Melodien für dasselbe, welche hier zu viel Raum einnehmen würden.

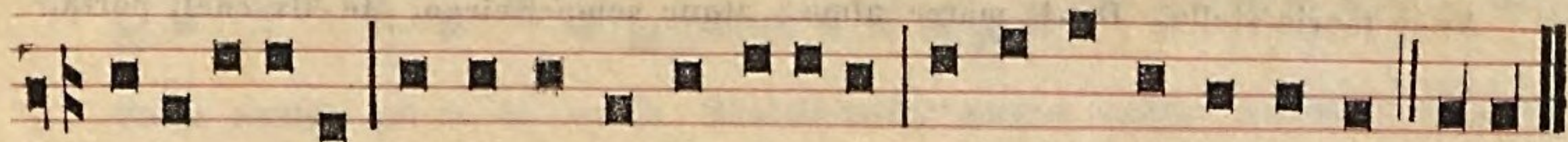
c) *Hymnus.*

Die Melodien zu den verschiedenen Hymnen stehen ebenfalls in den Choralbüchern. — Nachstehend sind sehr einfache Melodien angegeben, welche auch in dem schon erwähnten Choralbüchlein „Cantica sacra“ mit Orgelbegleitung stehen. —

1. In Festo Corporis Christi.



1. Pange lingua glori-o-si corporis mysterium, sanguinisque pre-ti-o-si, quem in
2. Nobis datus, nobis natus ex intacta virgine, et in mundo conversatus, sparso
3. In su-premae nocte coenae recumbens cum fratribus, observata lege plene, ci-bis
4. Verbum caro, panem verum verbo car-nem efficit: fitque sanguis Christi merum, et si
5. Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui: et antiquum documentum no-vo
6. Ge-ni-to-ri, ge-ni-to-que laus et jubilatio, salus, honor, virtus quoque, sit et



1. mundi pretium, fructus ventris ge-ne-ro-si rex ef-fu-dit gen-ti-um. Amen.
2. verbi se-mi-ne, su-i moras in-co-la-tus mi-ro clausit or-di-ne.
3. in le-ga-li-bus: cibum turbae du-o-de-nae se-dat su-is ma-ni-bus.
4. sensus de-fi-cit, ad fir-man-dum cor sincerum so-la fi-des suf-fi-cit.
5. cedat ri-tu-i: praestet fides supplementum sen-su-um de-fec-tu-i.
6. be-ne-dic-ti-o: pro-ce-den-ti ab u-tro-que compar sit lau-da-ti-o.

2. In Festo SS. Trinitatis, et in Dominicis per annum.



Jam sol re-ce-dit ig-ne-us; tu lux perennis Un-i-tas, nostris, be-a-ta



Trinitas, infunde amorem cordibus. Amen.

Ueber vorstehende Melodie können noch folgende und alle jene Hymnen gesungen werden, welche das nämliche Versmaass haben. Die diesen Hymnen eigenthümlichen Melodien suche man in den Choralbüchern:

In Adventu:	<i>Creator alme siderum etc.</i>
In Nativitate Domini:	<i>Jesu redemptor omnium etc.</i>
In Dominicis Quadragesimae:	<i>Vexilla regis prodeunt etc.</i>
Tempore Paschali:	<i>Ad regias Agni dapes etc.</i>
In Ascensione Domini:	<i>Salutis humanae Sator etc.</i>
In Festo Pentecostes:	<i>Veni Creator Spiritus etc.</i>

3. In Festis B. V. Mariae.



Av-e maris stella, De-i mater alma, atque semper virgo, fe-lix coeli porta.



Amen.

d) Capitel.

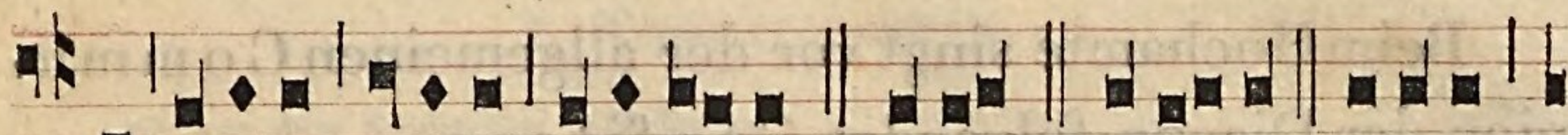
Beim Absingen des Kapitels sind drei Punkte zu beobachten, nämlich:

1. Bei dem Fragezeichen gilt die nämliche Regel, die schon beim Epistel angegeben ist.

2. Schliesst das Kapitel mit einem einsylbigen oder einem fremden Worte, so wird auf der vorletzten Sylbe um eine kleine Terz gefallen, und auf der letzten Sylbe mit dem Hauptton geschlossen. —

3. Kommt jedoch weder ein Fragezeichen noch ein einsylbiges oder fremdes Wort im Kapitel oder am Schlusse desselben vor, so wird das ganze Kapitel im angefangenen Tone gesungen bis zur vorletzten, oder wenn diese kurz ist, bis zur drittletzten Sylbe, auf welcher man in die Terz abwärts singt, und auf der letzten Sylbe dann die Quart mit der Terz verbindend schliesst.

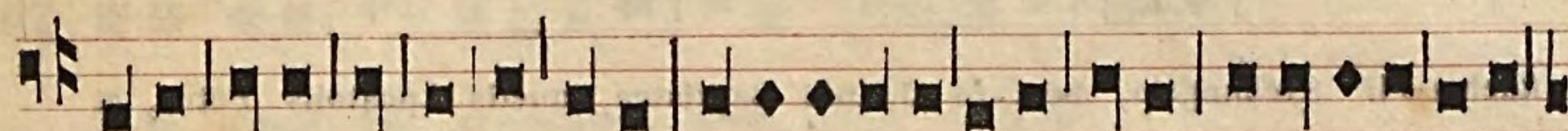
b) Das feriale Pater noster.



Per om-ni-a saecula saecu-lo-rum, R. Amen. O-re-mus. Praeceptis



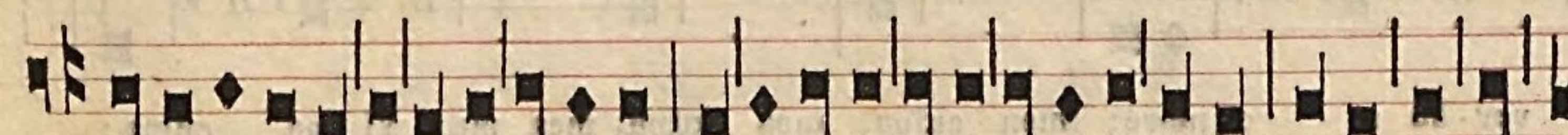
sa-lu-ta-ri-bus mo-ni-ti et di-vi-na in-sti-tu-ti-o-ne formati audemus di-ce-re



Pater noster, qui es in caelis: Sauctifi-ce-tur nomen tuum: Adveniat regnum



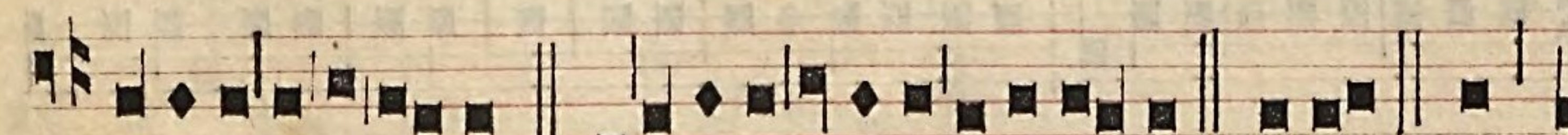
tuum: Fi-at voluntas tu-a, sicut in caelo et in terra. Panem nostrum



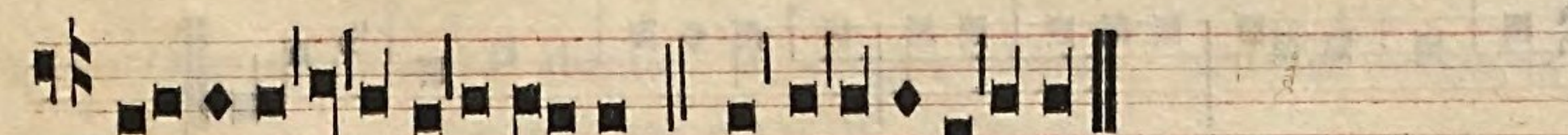
quotidianum da nobis ho-di-e: Et dimitte nobis de-bi-ta nostra, sicut et nos



dimittimus de-bi-to-ri-bus nostris. Et ne nos inducas in tentati-o - nem, R. Sed



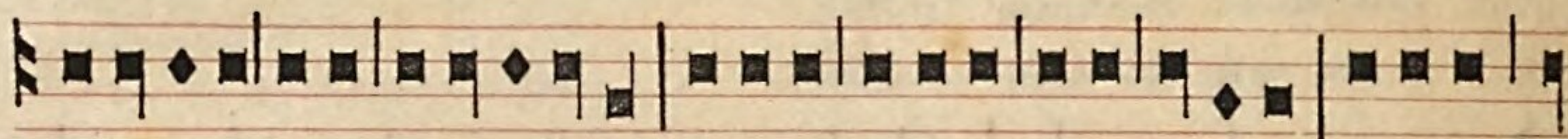
li-be-ra nos a ma-lo. — Per omnia saecula sae-cu-lo-rum, R. Amen., V. Pax



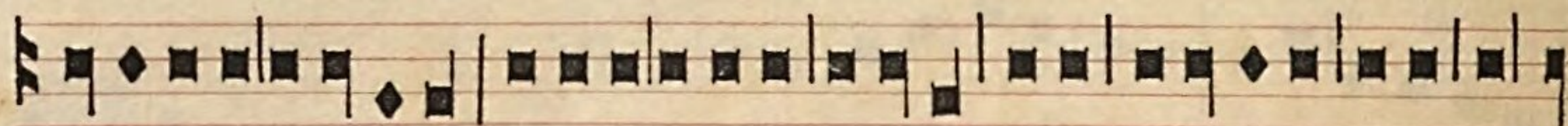
do - mi - ni sit semper vobiscum. R. Et cum spiritu - tuo.

11) *Confiteor.*

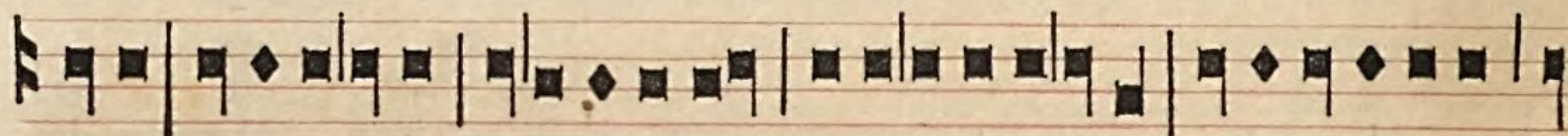
Beim Hochamte singt vor der allgemeinen Communion der Diacon folgendes Confiteor.



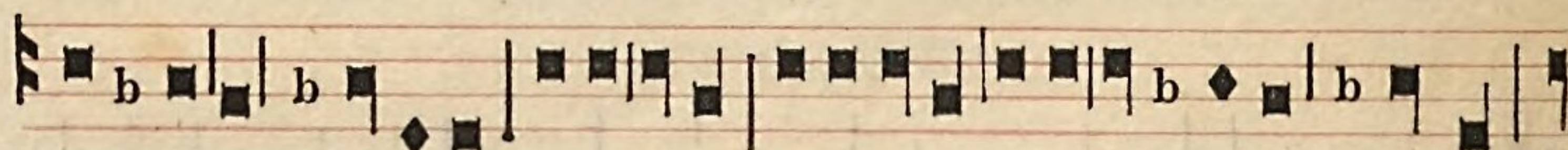
Con-fi-te-or De-o om-ni-po-ten-ti, be-a-tae Ma-ri-ae semper virgini, be-a-to



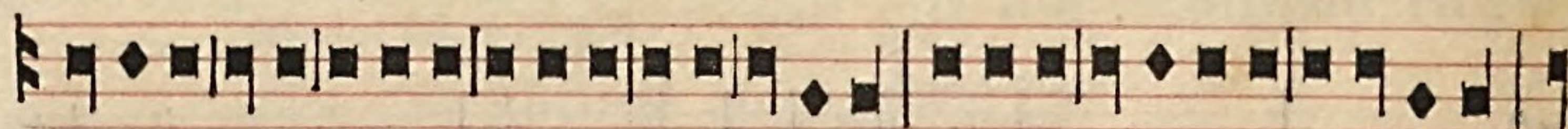
Mich-a-e-li Archangelo, be-a-to Joanni Baptistae, sanctis Apostolis Petro, et



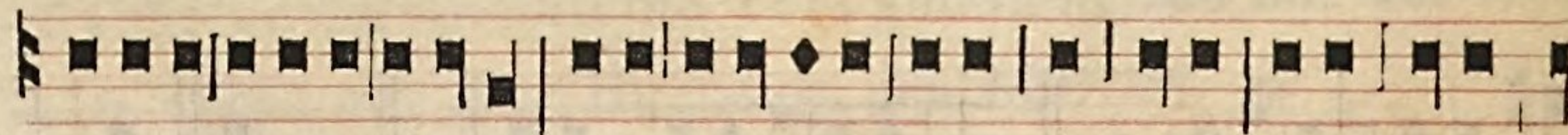
Paulo, omnibus sanctis, et ti-bi-pa-ter, quia peccavi nimis co-gi-ta-ti-o-ne



ver-bo et o-pe-re; mea culpa, mea culpa, mea ma-xi-ma culpa;



I-de-o precor beatam Mariam semper Virginem, beatum Michaellem Archangelum,



beatum Joannem Baptistam, sanctos Apostolos, Petrum et Paulum, omnes sanctos,

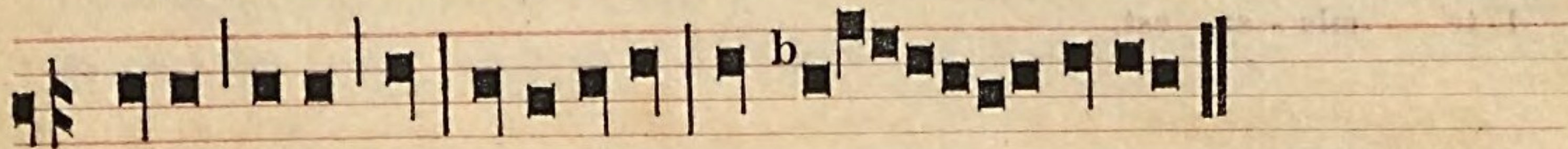


et te Pa-ter, O-ra-re pro me ad Dominum Deum nostrum.

12) *Ite missa est, Benedicamus und Requiescat in pace.*

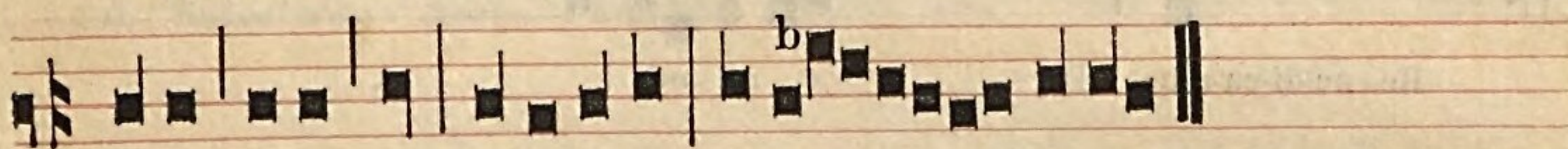
1. Tempore paschali.

a) Aus dem Römischen Directorium.



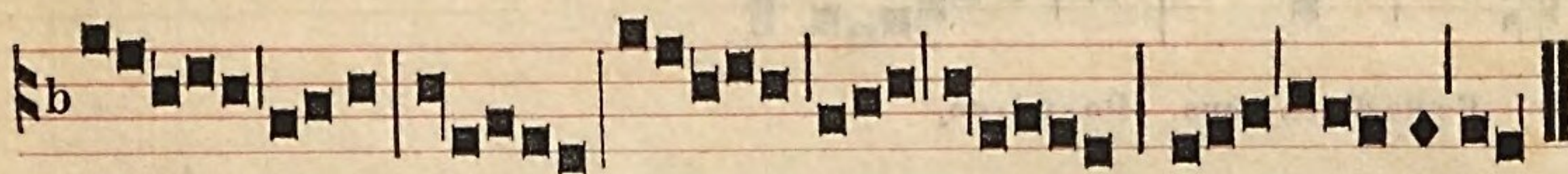
I - te missa est al-le-lu-ja al-le - lu-ja.

b) Gewöhnliche Gesangsweise.



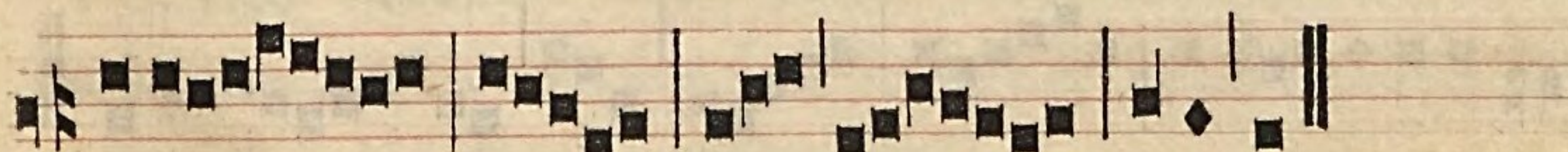
I - te missa est al-le-lu-ju al-le - lu-ja.

2. In Festis solemnibus.



I, i - te, e e e e, mis - sa est.

3. In Festis duplicibus et de Apostolis.



I te e e e missa est.

4. In Missis Beatae Mariae, etiam in Sabb. quando fit de ea officium.



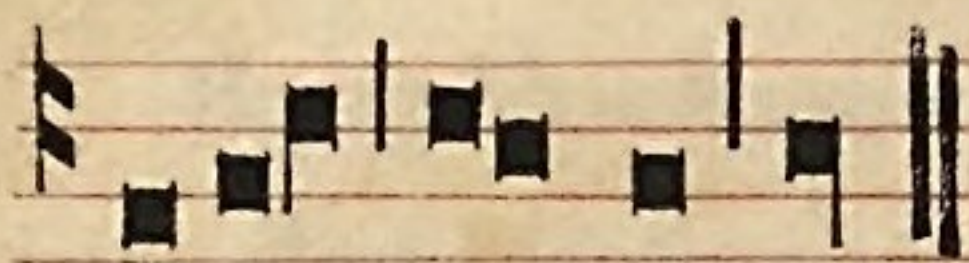
I - te e mis-sa est.

5. In Dominicis infra annum, in semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt, B. Mariae.



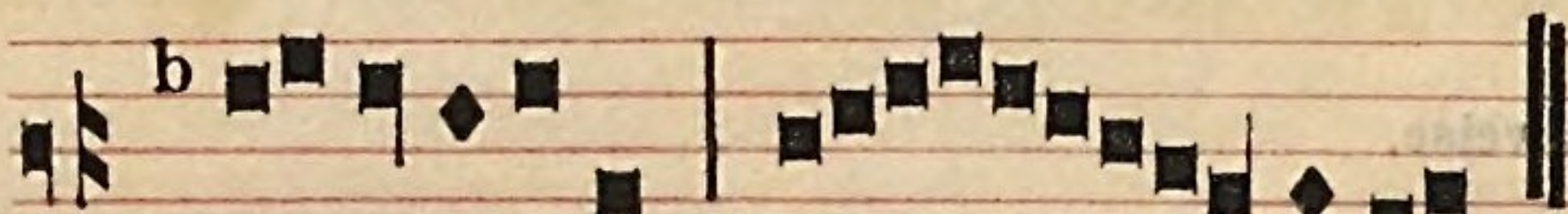
I - te e missa est.

6. In Festis simplicibus.



I - te mis - sa est.

7. In Dominicis Adventus et Quadragesimae.



Be - ne - di - ca - mus Do mi - no.

8. In Feriis.



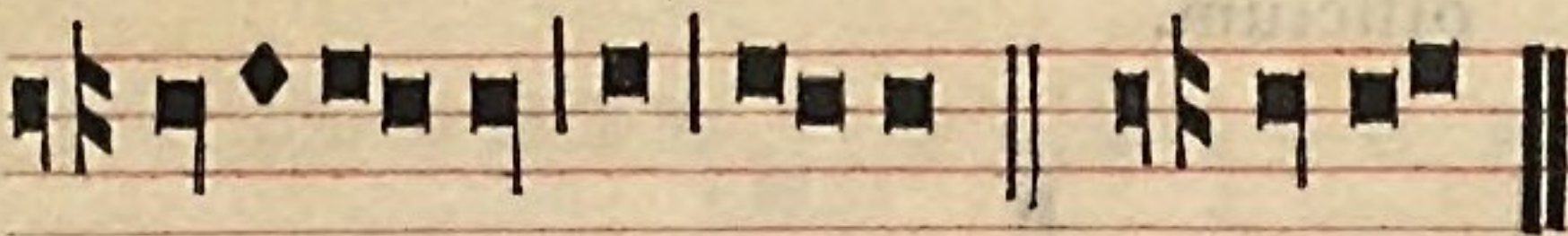
Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.

9. In Missa Vigiliae Nativitatis Domini, et in Festo Sanctorum Innocentium.



Be - ne - di - ca - mus Do - o - o - o mi - no.

10. In Missis Defunctorum.



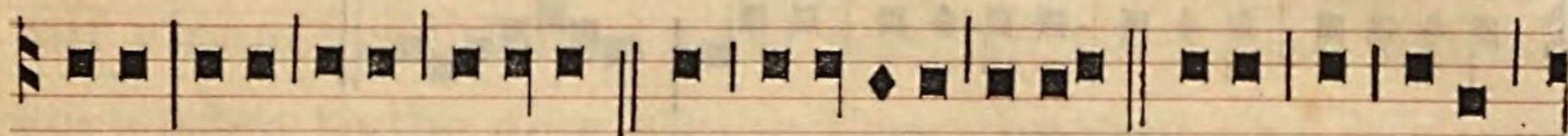
Re - qui - es - cat in pa - ce. R. A - men.

13) *Benediction.*

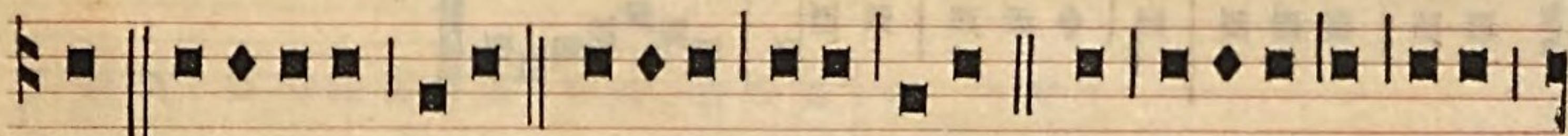


V. Sit nomen domini benedictum. R. Ex hoc nunc et usque in saeculum.

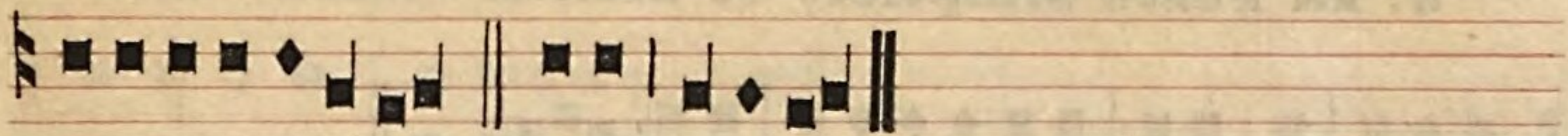
Beispiel.



Fratres, Ego enim ac-ce-pi et laudabimus e-um? Super te orta



est. Saeculorum. Amen. La-pl-de Christo Jesu. Hoc fa-ci-te in meam

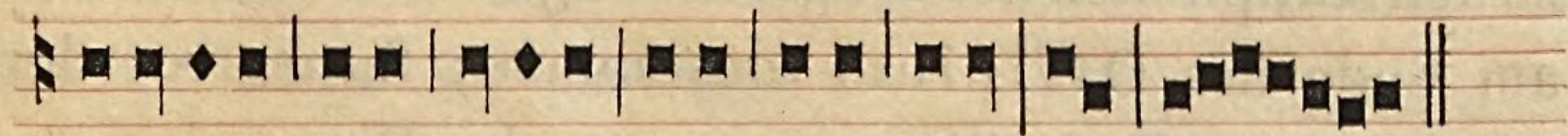


commemora-ti-o-nem. R. De-o gra-ti-as.

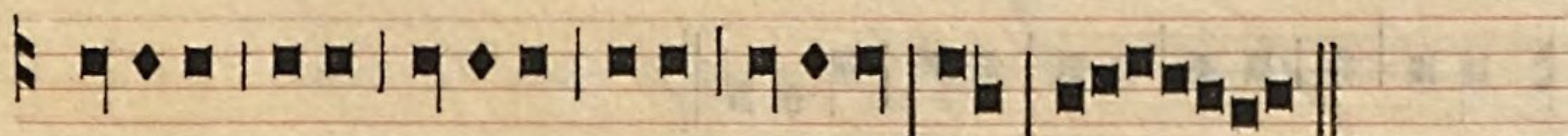
e) Versikel.

I. Die Versikel nach jeder Nokturn der Matutin, nach den Hymnen der Laudes und Vespers werden auf nachstehende Art gesungen:

1. In Festo duplici.

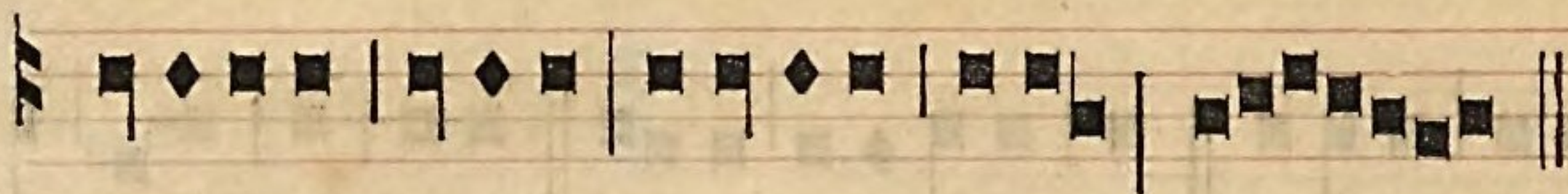


V. Constitues e-os principes, super omnem terram, am, am.

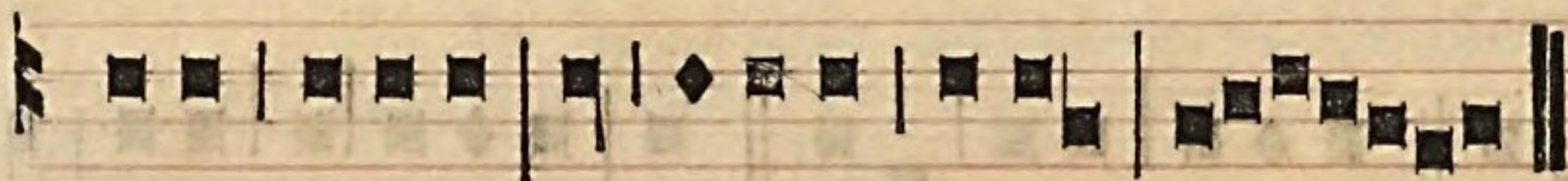


R. Memores erunt, nominis tu-i Domine, e e.

2. In Festo semiduplici.

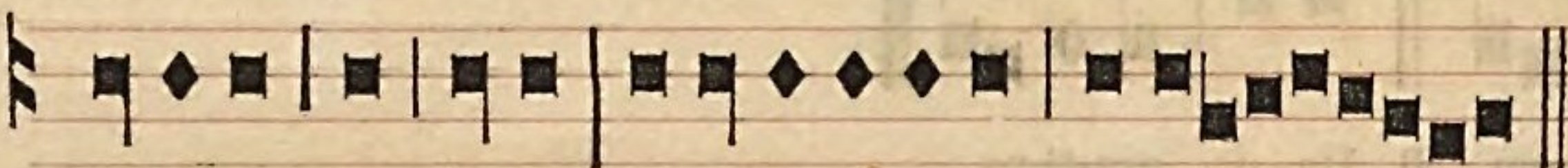


V. Di-ri-ga-tur Domine, o-ra-ti-o me-a, a.



R. Si-cut incensum, in conspectu tu-o, o.

3. In Festo simplici, et diebus ferialibus.



V. Domine in caelo, mi-se-ri-eor-di-a tu-a.



R. Et ve-ri-tas tu-a, usque ad nu-bes.

II. Nachstehende Versikel, mit dem einfachen Schlusse der Unterterz auf der letzten Sylbe, werden bei gewöhnlichen Commemorationen, und bei einigen andern Commemorationen ad Laudes et Vesperas, und ad Preces das ganze Officium hindurch; dann zu den Antiphonen der seligsten Jungfrau Maria, welche am Ende des Officium vorkommen; ferner vor der Oration des Allerheiligsten; wann eine Procession gehalten wird, und bei ähnlichen Verrichtungen, gesungen:

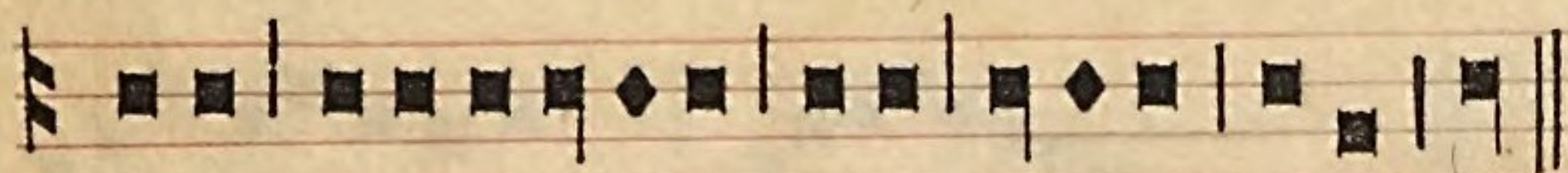


V. O-ra pro nobis sancta De-i genitrix.

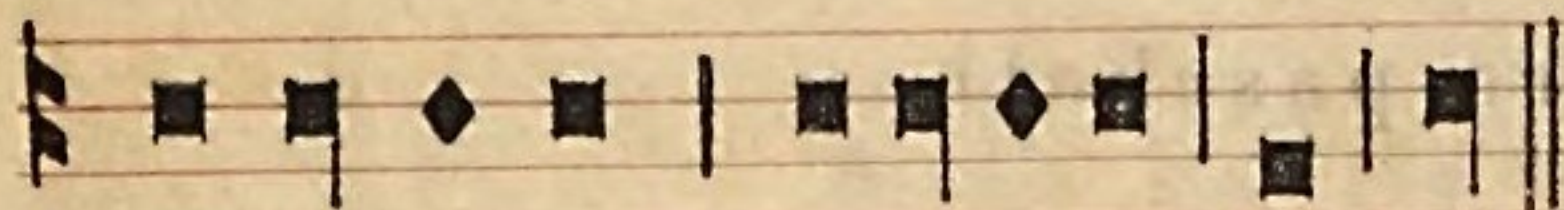


R. Ut digni ef-fi-ei-a-mur promissi-o-ni-bus Christi.

III. Kommt am Ende des Versikels oder Responsoriums ein einsylbiges, hebräisches, oder ein Wort mit einem geschärften Laut vor, so singt man auf der vorletzten Sylbe eine kleine Terz abwärts, und schliesst im Haupttone, z. B.



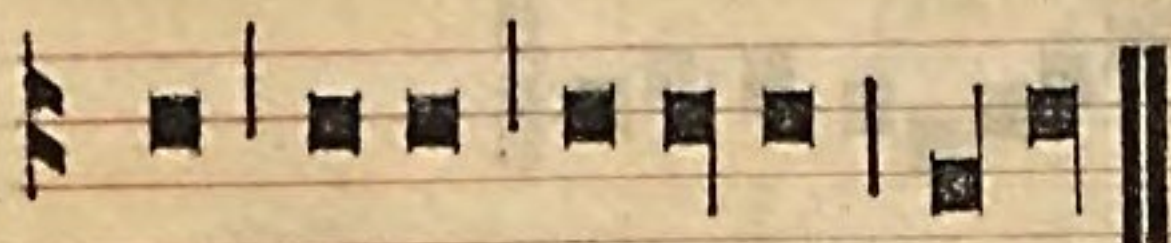
V. Fi-at mi-se-ri-cor-di-a tu-a Domine super nos.



R. Quemadmodum speravimus in te.



V. Dominus det nobis su-am pacem.



R. Et vitam ae-ter-nam. Amen.

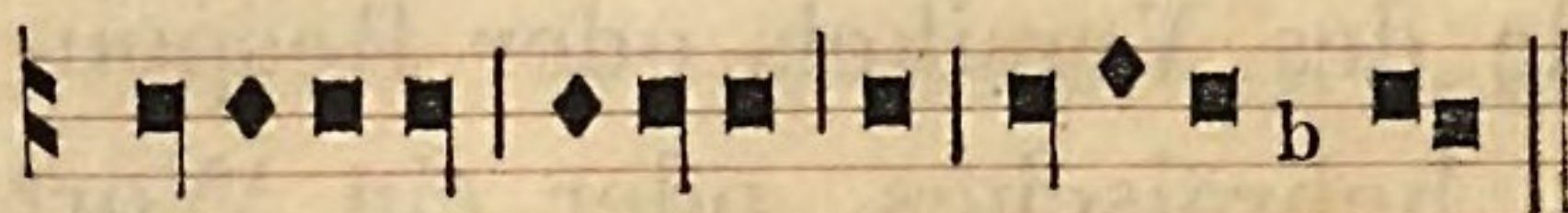
IV. Im Officium defunctorum und in den Matutinen der Charwoche werden die Versikel auf nachstehende Art gesungen:



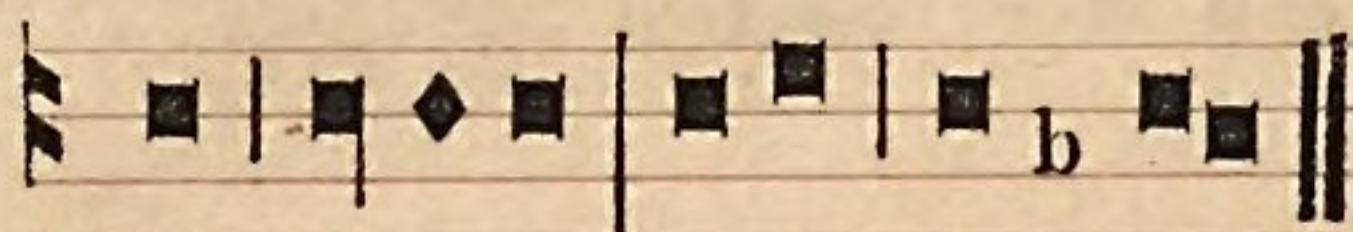
V. Au-di-vi vocem de coelo dicentem mi - hi.



R. Be - ti mortui, qui in Domino moriun - tur.



V. Avertantur retrorsum, et e - ru - bes - cant.

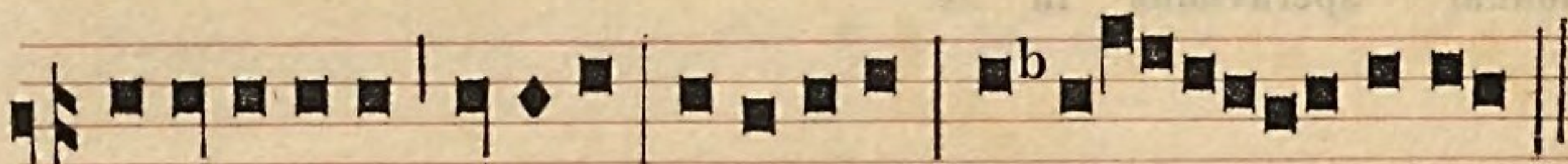


R. Qui cogitant mi-hi ma - la.

f) *Benedicamus* zu den *Vespern Horen* und *Laudes*.

1. Tempore paschali.

a. Aus dem Römischen Directorium.



Benedicamus	Domino,	al-le-lu-ja	alle	-	lu-ja.
R. De-o	gratias	„	„		„

b. Gewöhnliche Melodie.



Benedicamus Domino, al-le-lu-ja alle - lu-ja.
R. De-o gratias „ „ „

2. In Festis solemnibus.



	Benedicamus	Do	-	o	-	o	-	o	-	o	-	o	-	mino.
R.	De	-	o	o	o	o	o	o	gra	-	tias.			

3. In Festis duplicibus.



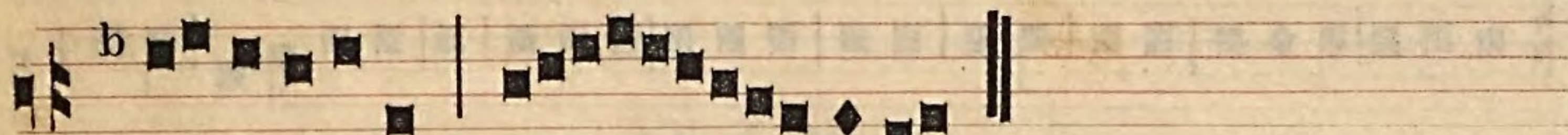
Be-ne-di - ca - mus Do o o o mino.
R. De . o o o gratias.

4. In Festis B. Mariae.



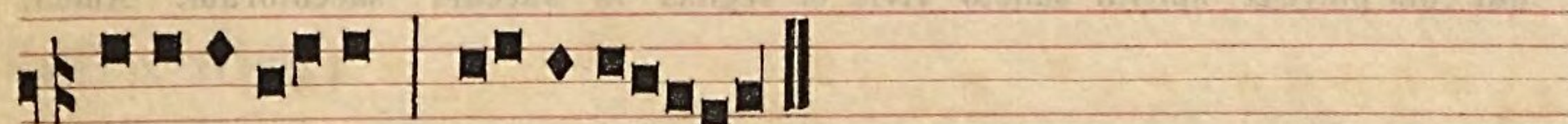
Be-ne-di-ca-mus Do . o-mi-no.
R. De - o o gra-ti-as.

5. In Dominicis per annum, et in festis semiduplicibus.



Be-ne-di-ca-mus Do - mi-no.
R. De - o gra - ti-as.

6. In Feriis et ad Horas.



Be-ne-di-ca-mus Do-mi-no.
R. De - o gra-ti-as.

g) Antiphonae Marianae.

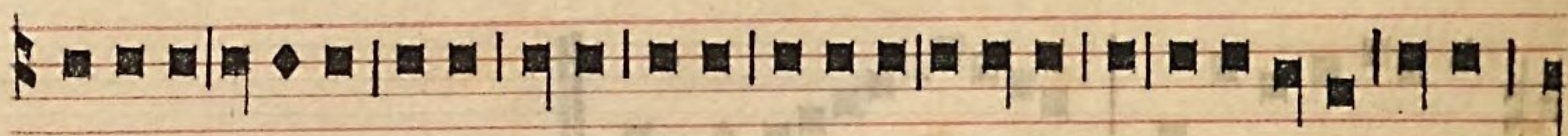
Die Melodien der Marianischen Antiphonen, als:
1. des Alma, 2. des Ave Regina, 3. des Regina
coeli, 4. des Salve Regina sind in den Choral-
büchern angegeben. — Sehr vereinfacht mit Orgel-
begleitung stehen sie im schon öfter erwähnten Buche
„Cantica sacra“ und sind ihrer Anwendbarkeit im
Chore wegen sehr anzuempfehlen.

h) Absolution.

Man singt in der Mitte der Absolution den Haupt-
punkt wie bei der feierlichen Oration. Am besten ge-
schieht diess bei dem Doppelpunkte oder einem andern

Unterscheidungszeichen. — Ausserdem findet noch auf der letzten Sylbe der Absolution der Schluss in der Unterterz statt, wie bei der Gesangsweise der Oration c Seite 45.

Beispiel.



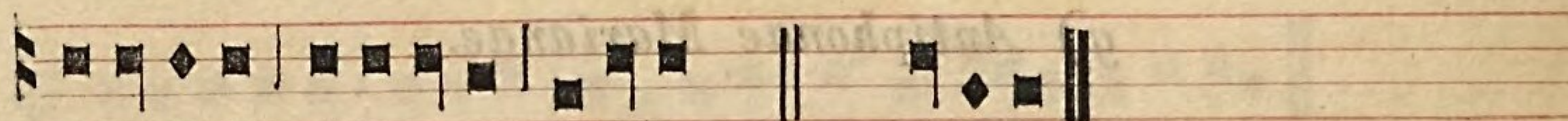
1. Exaudi Domine Jesu Christe preces servorum tuorum, et mi-se-re-re no-bis,



qui cum patre et spiritu sancto vivis et regnas in saecula saeculorum. Amen.



2. Ip-si-us pietas et mi-se-ri-cor-di-a nos ad-juvet. Schluss. Saeculorum.

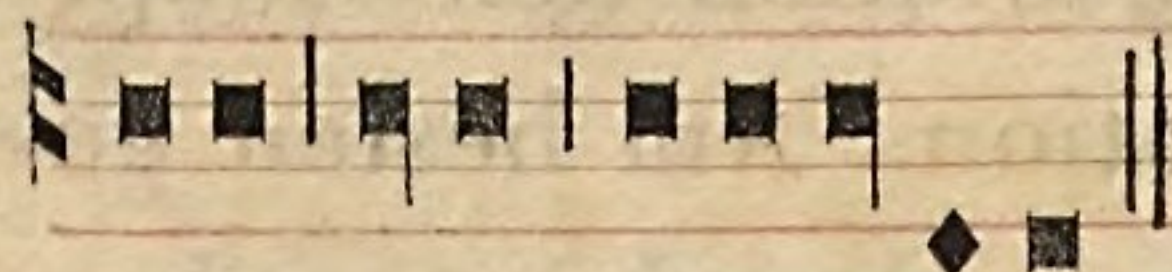


3. A - vinculis peccatorum nostrorum. Schluss. dominus.

i) Versus et Benediction.

Der Vers „Jube domne benedicere“ wird stets auf nachstehende Art gesungen. Bei der Benediction tritt gleich anfangs der Hauptpunkt ein, der Schlussfall ist wie bei dem Verse in die Unterquinte.

Lector.



Jube domne be-ne-di-ce-re.

Officiator.



Be-ne-dic-ti-o-ne per-pe-tu-a, be-ne-di-cat nos pater aeternus: Amen.

U-ni-gen-i-tus De-i fi-li-us

Spi-ri-tus sancti gratia.

k) *Lectio.*

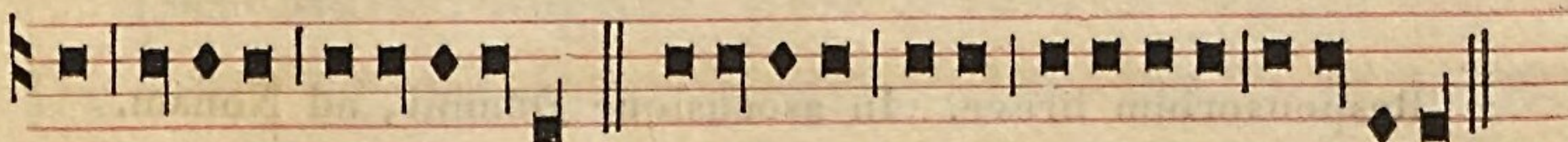
Der gewählte Hauptton bei dem Absingen der Lectio wird verändert:

1. Beim Schlusspunkte, wo um eine Quint gefallen wird;

2. Beim Fragezeichen, wo man, wie schon erwähnt, einen halben Ton abwärts singt, und auf der letzten Sylbe wieder in den Hauptton zurückkehrt; —

3. Bei einsylbigen und fremden Wörtern, wo um eine Terz gefallen und bei der letzten Sylbe der Hauptton wieder gesungen wird.

Beispiel.



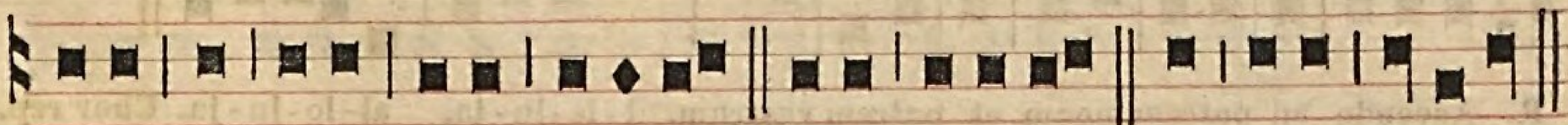
De Actibus Apostolorum.

Ho-mi-li-a

sancti

Augustini

E-pis-co-pl.

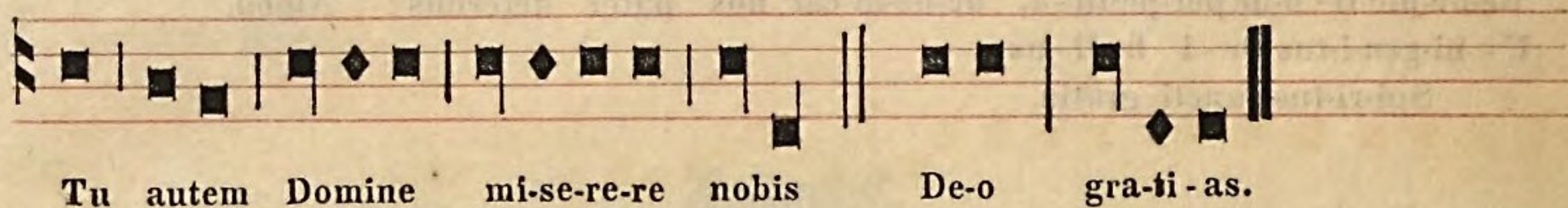


De-us per verbum fe-cit om-ni-a? Verbum factum est? In di-e Ma-di-an.

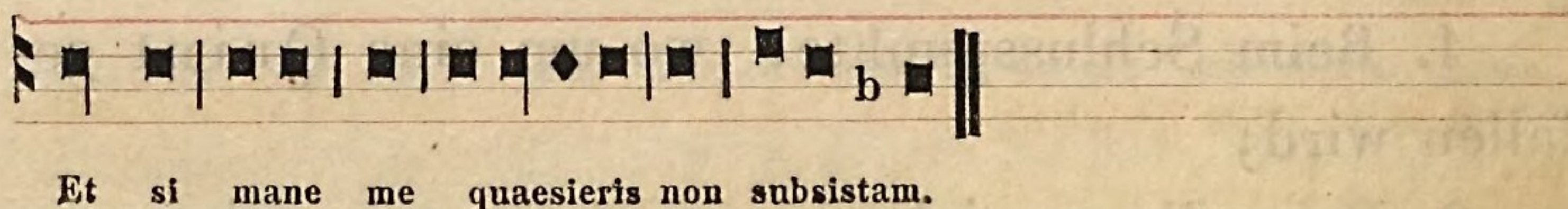


Quia verbum Dei factum est. Credo ergo Evangelistae.

Die Schlussformel der Lektionen: *Tu autem Domine etc.* hat folgende Melodie.



Diese Schlussformel bleibt im *Officium defunctorum* weg, dagegen wird nachstehender Schluss gesungen, der auch auf die Lektionen der drei Matutinen der Charwoche angewendet wird.

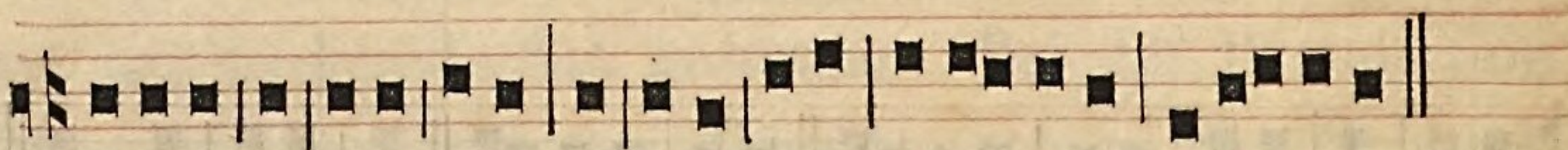


D) Responsorium breve.

Bei den Horen kommt ein Responsoriengesang vor, der bei jedem Feste beinahe dieselbe Melodie hat, und sich nur im Texte unterscheidet. Es soll hier Eines dieser kurzen Responsorien angeführt werden.

Responsorium breve. In ascensione Domini, ad Nonam.

Cantores.



R. Ascendo ad patrem meum, et patrem vestrum, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja. Chor rep.

Cant. pergunt.

Chor.

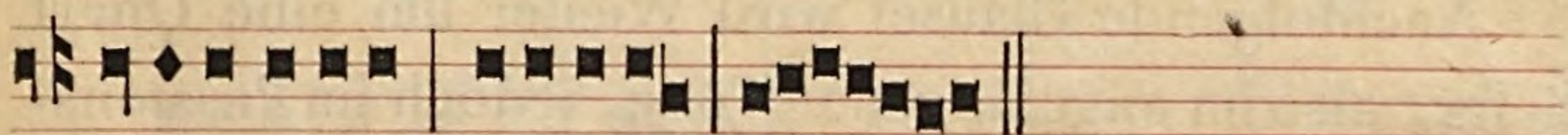
Cantores.



V. Deum meum, et Deum vestrum. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja. Glo-ri-a pa-tri.



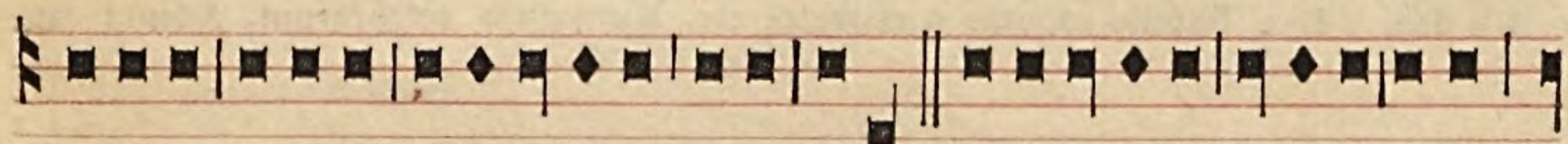
et fi-li-o et sp-ri-tu-i sancto. Ascendo ad patrem etc.



V. Dominus in coelo al-le-lu-ja, a - -
R. Paravit sedem suam al-le-lu-ja. a - -

m) Martyrologium.

Die Gesangsweise des Martyrologiums ist das ganze Jahr hindurch wie die der Lektion.



Oc-ta-va Kalendas Ja-nu-a-ri-i, Luna sexta. Cir-cum-ci-si-o Domini nos-tri



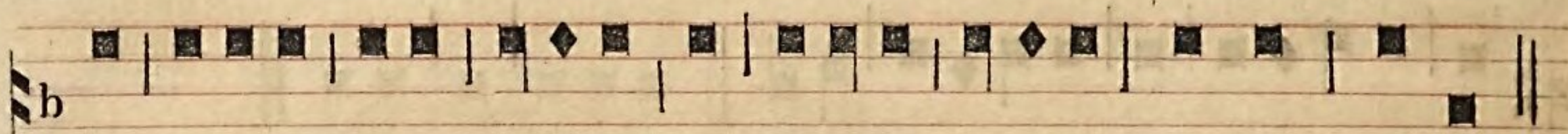
Je-su Christi, et Oc-ta-va Na-ti-vi-ta-tis e-jus-dem.

Das Martyrologium pro Vigilia Nativitatis Domini ist von dieser Regel ausgenommen und wird gesungen, wie folgt:



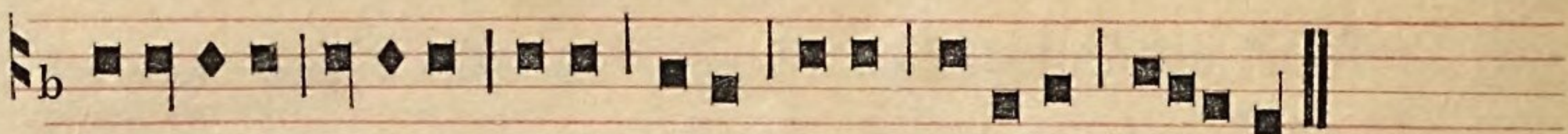
Anno cre-a-ti-o-ne Mundi quando in prin-ci-pi-o Deus,

und so wird bis zur folgenden Clausel fortgeföhren, bei welcher die Stimme um eine Quart erhoben wird, nämlich:



In Bethlehem Judae nascitur ex Ma-ri-a Vir-gi-ne FACTUS HOMO

Nachfolgende Clausel wird wieder um eine Quart tiefer, also im angefangenen Tone, jedoch im Passions-tone vorgetragen, als:



Na-ti-vi-tas Do-mi-ni nostri Je-su Christi secundum car - nem.

Hierauf wird im Tone des Martyrologiums fortge-fahren, wie folgt:

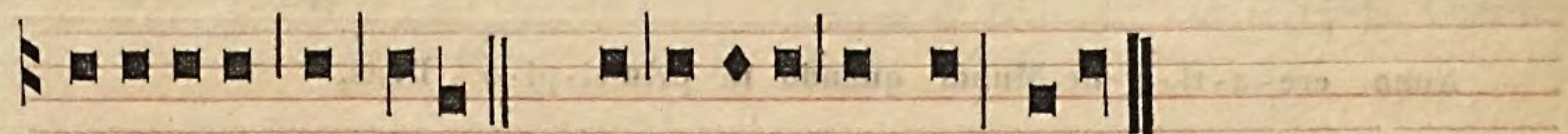


E-o dem di-e Natalis sanctae Anastasiae etc. Martyrium celebrarunt. Adepta est.

IV. Gesänge in der Charwoche.

1) Am Palmsonntage.

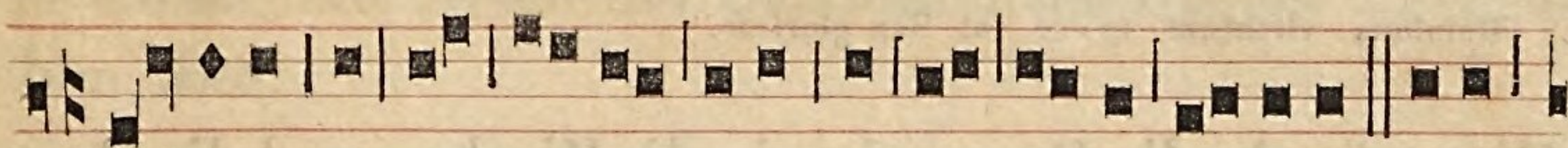
Die bei der Palmweihe vorkommenden Gesänge stehen in den Choralbüchern. Ehe die Prozession be-ginnt, stimmt der Priester den vor jeder Prozession üb-lichen Vers auf folgende Weise an:



V. Procedamus in pa-ce. R. In no-mi-ne Christi. Amen.

Bei der Rückkehr der Proceßion an der Kirchthüre werden folgende zwei Verse von den Cantoren in-

nerhalb der verschlossenen Thüre gesungen vom Chore ausserhalb wiederholt, und zwar so oft als wieder zwei der vorgeschriebenen Verse von den Cantoren vollendet sind.



Glo - ri - a, laus et ho - nor ti - bi sit Rex Christe redemptor: Cu - i



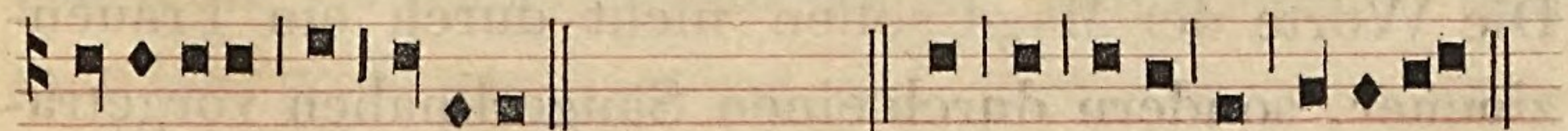
pu - e - ri . le de - cus prompsit O - san - na pium.

Im Römischen Chor-Directorium steht noch der Ton Attolite portas*), der, wo er gesungen wird, nachfolgende Melodie hat:

Hebdomadarius.

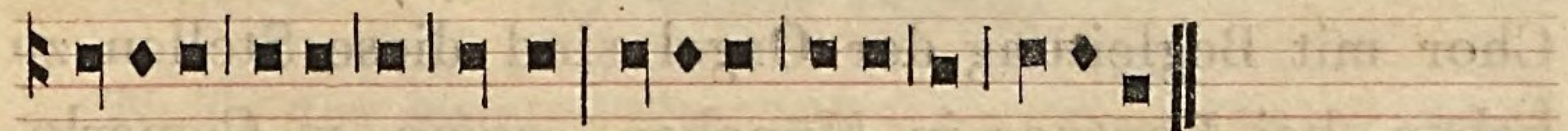


At - tol - li - te portas Principes vestras, et e - le - va - mi - ni portae ae - ter - na - les, et



in - tro - i - bit Rex glo - ri - ae Chorus intra Eccles. respondet. Quis est is - te Rex glo - ri - ae?

Hebdom.

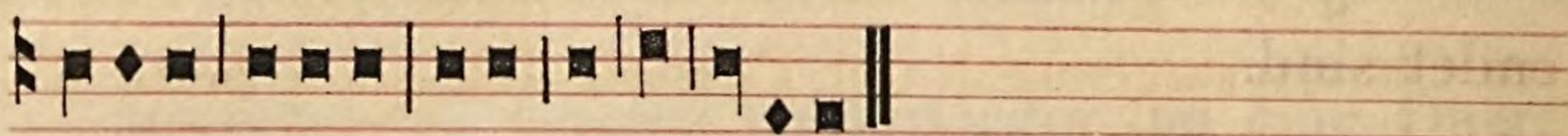


Dominus fortis et po - tens, Dominus potens in proe - li - o.

Dieses wird dreimal wiederholt; das Drittemal antwortet jedoch der Hebdomadarius auf. „Quis est

*) In einigen Orten wird der Ton Attolite portas nicht am Palmsonntage, sondern am Charsamstage bei der Auferstehungs-Prozession gesungen.

iste Rex gloriae?“ statt Dominus fortis et potens etc. Nachfolgendes:



Dominus virtutum ipse est Rex gloriae.

Hierauf geht die Prozession in die Kirche, und die Cantoren singen das Responsorium: „In grediente etc.“

2) *Passion und Lamentation.*

Wo die Leidensgeschichte und die Lamentationen gesungen werden, da ist es nothwendig, dass die hierzu erforderlichen Choralbücher vorhanden sind. — Beim Singen der Leidensgeschichte muss der Evangelist ein Bariton, Christus ein Bass, und der die Stellen des Judas, Pilatus, des Volkes und die übrigen, mit T (Turba, Volk) bezeichneten, zu singen hat, ein Tenor seyn.*) Die Worte der Magd sollen nicht durch ein Frauenzimmer, sondern durch einen Sängerknaben vorgetragen werden. — Auf einem gutbesetzten Chore, werden die Worte des Volkes in der gewöhnlichen Responsorienweise vierstimmig vorgetragen. — Eigens für den Chor mit Begleitung der Orgel sind diese Stellen zu haben bei Lentner in München, comp. v. Camerlacher, gesammelt von Hauber. —

Die Passionsbücher, in denen auch die Lamentationen enthalten sind, sind neu aufgelegt in Kempten bei

*) Im Missale bedeutet das: † Christus; C. Chronista, Chronographus, (Geschichtschreiber, Annalist,) und S. Synagoga (Versammlung, Gemeinde.)

Koesel unter dem Titel: „Cantus Ecclesiasticus Sacrae Historiae Passionis etc.“

Die Gesangsweise der Orationen oder Preces am Charfreitage nach der Passion sieh oben Seite 47, wo über alle Arten der Orationen die Regeln angegeben sind.

3) Kreuzentbloesung.

Sacerdos.

Ecce lignum crucis, in quo salus mundi
pendit. Chor. Venite ad adoramus.

Dieser Gesang wird dreimal gesungen, jedoch immer um einen Ton höher, daher er das erstemal nicht zu hoch angestimmt werden darf. In einigen Messbüchern ist am Anfange eine kleine Veränderung, und man thut wohl daran, wenn man singt, wie es im Messbuche steht. —

4) Lumen Christi.

Nach der Feuerweihe am Charsamstage wird vom Priester das Lumen Christi auf nachfolgende Weise dreimal angestimmt, jedoch jedesmal in einem höhern Tone.

Lumen Christi. R. Deo gratias.

5) *Kerzen- und Taufweihen.*

Die Gesänge zum „Exultet“ und zur Taufweihe stehen in jedem Missale.

6) *Prophezien.*

Beim Absingen der Prophezien sind die nämlichen Regeln zu beobachten, wie bei der Lection (Sieh Seite 71 Lit. k. Lection). Nur der Schluss macht hier eine Ausnahme, indem beim letzten Punkte nicht um eine Quint gefallen, sondern nach dem römischen Directorium in gleicher Stimme mit dem Haupttone geendet wird.

Man kann jedoch auch die Schlussform der Lectionen im Officium defunctorum, wie sie Seite 72 angegeben ist, bei den Prophezien anwenden.

7) *Litanei.*

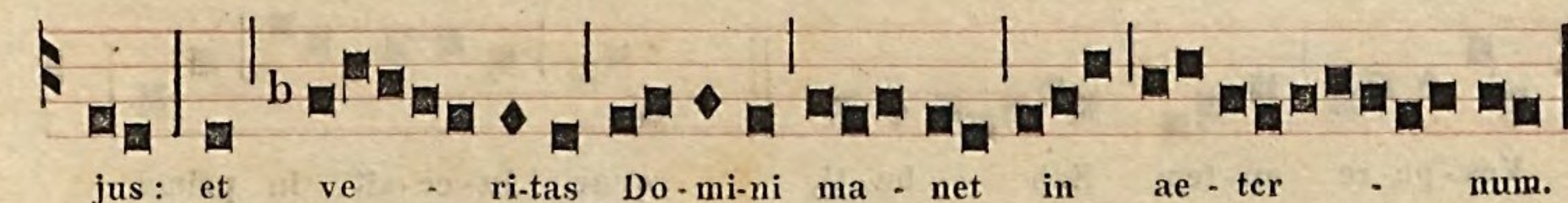
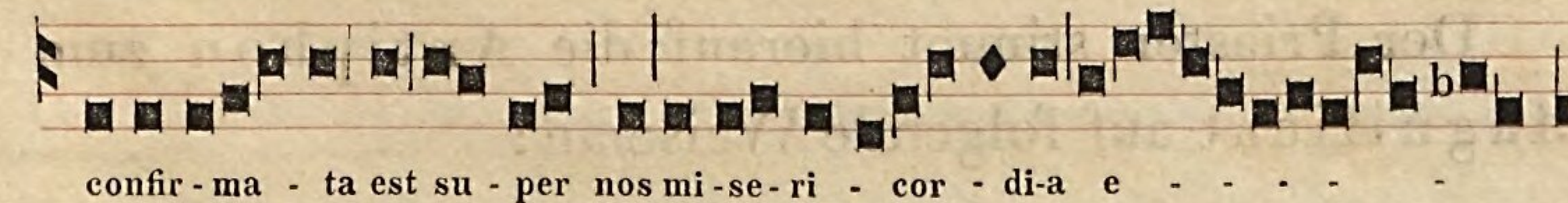
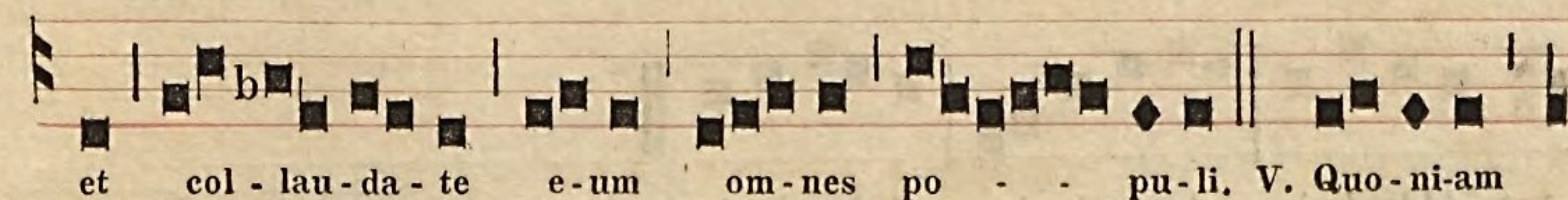
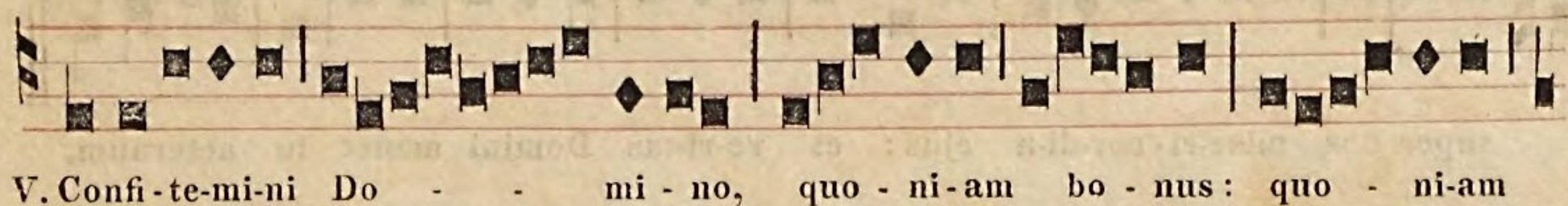
Diese ist ebenfalls im Missale angegeben. In einigen Choral - Büchern kommen kleine Veränderungen im Gesange vor; man thut hier am Besten, wenn man sich an die Noten hält, und singt, wie es vorliegt.

8) Chorgesänge bei dem Amte am Charsamstage.

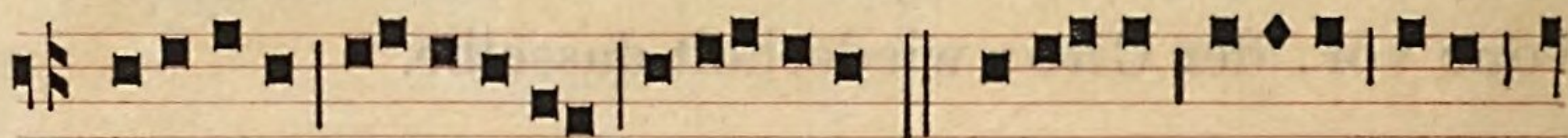
Nach der Epistel singt der Priester nachstehendes Alleluja dreimal, jedoch immer in einem höheren Tone vor, der Chor wiederholt dasselbe.



Hierauf singen die Cantoren nachfolgenden Vers und Tractus:



Hat der Priester das hl. Sacrament empfangen, dann singen die Cantoren nachstehende Antiphon mit dem Psalme.



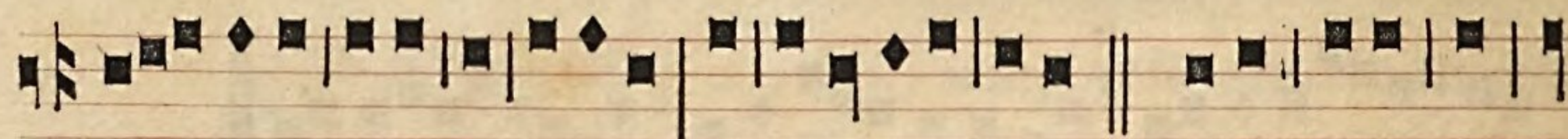
Ant. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja. Ps. Lau-da-te Dominum omnes



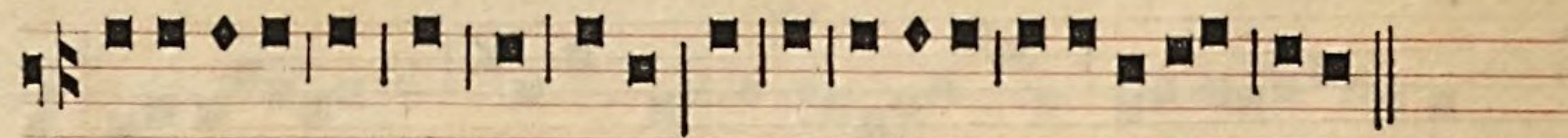
gentes: lau-da-te eum om-nes po-pu-li. Quo - ni-am con-fir-ma-ta est



super nos mise-ri-cor-di-a ejus: et ve-ri-tas Domini, manet in aeternum.



Glo - ri-a patri et fi-li-o: et spi-ri-tu-i sancto: Sicut erat in



prin-ci-pi-o et nunc et semper: et in saecula saeculorum. Amen.



Ant. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.

Der Priester stimmt hierauf die Antiphon zum Magnificat auf folgende Weise an:

Priester.

Chor.



Ves-pe-re au-tem Sab - ba-ti,

quae lu-ce-sit in prima



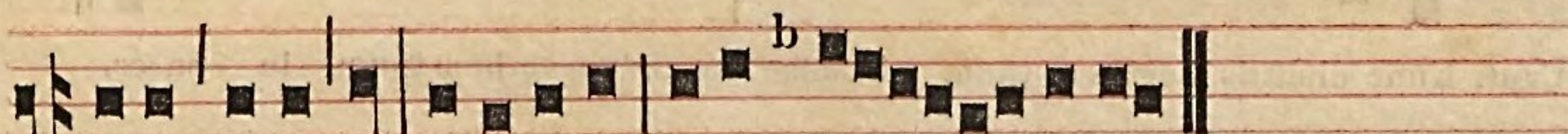
sabba-ti; venit Ma-ri-a Magda - le - ne, et al-te-ra Ma-ri - a vi - de = re



sepulchrum. Al = le = lu = ja. Cant. Mag = ni = fi = cat: a = ni = ma me = a Dominum.

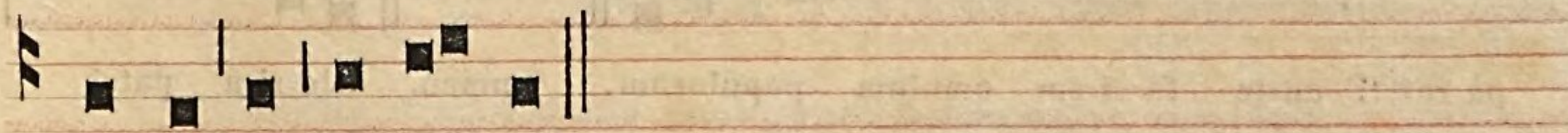
Gewöhnlich wird der Lobgesang Magnificat mit der Orgel abgesungen, wo der Chor gut besetzt ist. Man kann ihn jedoch über den achten Ton ersten Ausgang, wie er hier angegeben ist, mit oder ohne Orgelbegleitung singen. Nach dem Gloria patri wird von den Cantoren die ganze Antiphon wiederholt.

Ite missa est.



Ite missa est al = le = lu = ja al = le e = lu = ja,
R. Deo grati = as al = le = lu = ja al = le e = lu = ja.

Bei der Auferstehung wird dreimal, immer in einem höheren Tone, angestimmt:



Chri = stus ist er = stan = den.

V. Gesänge bei andern im Laufe des Jahres noch vorkommenden Verrichtungen.

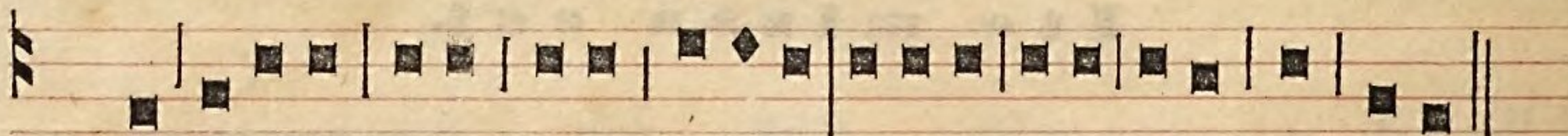
1) Zur Wachsweihe am Lichtmesstage.

Purificatio Mariae.

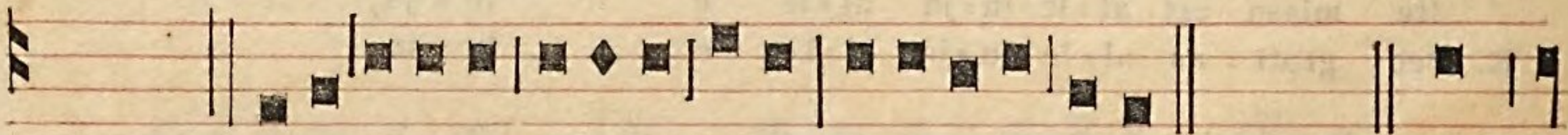
Bei der Vertheilung der Lichter singen die Cantoren nachstehende Antiphon und den Lobgesang „Nunc dimittis.“



Ant. Lumen ad re=ve=la=ti=onem gentium, et glo=ri=am ple=bis tuae Is=ra=el.



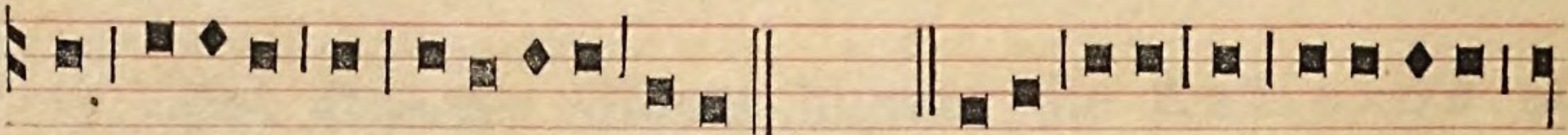
Cant. Nunc dimittis servum tuum Domine secundum verbum tuum in pa=ce.



Lumen ut supra. Quia viderunt o=cu=li me=i sa=lu=ta=re tuum. Lumen. Quod



pa=ras=ti an=te fa=ci=em omnium populorum. Lumen. Glo=ri=a patri



et fi=li=o et spi=ri=tu=i sanc=to. Lumen. Sicut e=rat in prin=ci=pi=o



et nunc et semper, et in sae=cu=la saeculorum Amen. Lumen.

Nach beendiger Vertheilung der Kerzen stimmt der Priester den Vers an:



V. Procedamus in pace. R. In nomine Christi. Amen.

Während der Procession werden die vorgeschriebenen Antiphonen gesungen.

2) Aschenweihe.

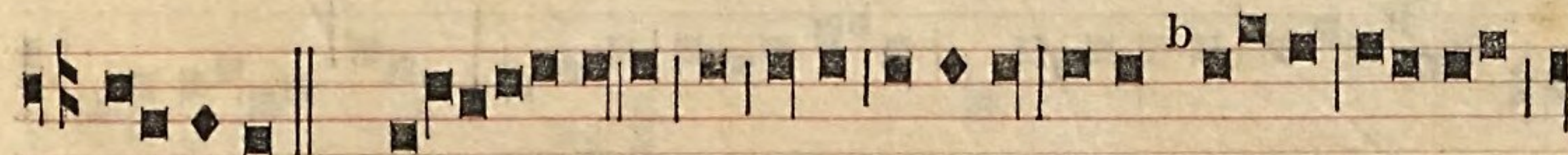
Vor der Messe am Aschermittwoche wird die Asche geweiht, welche von den verbrannten Oelzweigen oder Palmbäumen, die im vorigen Jahre geweiht worden sind, gewonnen worden ist. — Wenn der Priester zum Altare tritt, wird von dem Chore folgende Antiphon abgesungen:



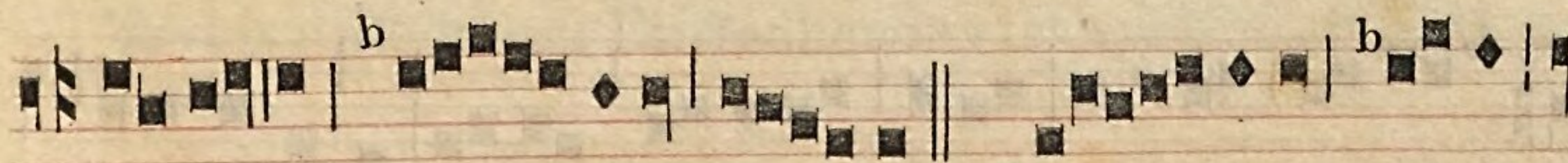
Ant. Ex = au = di nos Do = mi = ne, quoniam benigna est mi = se = ri = cor = di = a



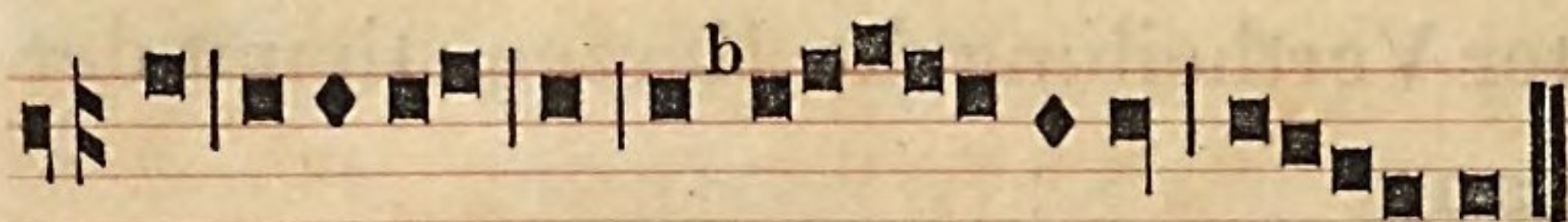
tu = a secundum: multi = tudinem mi = se = ra = ti = o = num tu = a = rum respice nos



Do = mi = ne, Ps. Sal = vum me fac Deus: quoniam in = tra = ve = runt a = quae



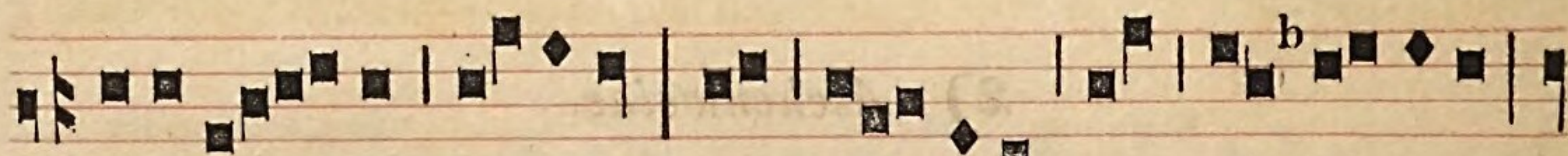
ns = que ad a = ni = mam me = am V. Glo = ri = a pa = tri



et fi-li-o et spi-ri-tui sanc-to:
Rep. Ant. Exaudi.

Hierauf folgen 4 Orationen, welche im Missale mitgelesen werden können.

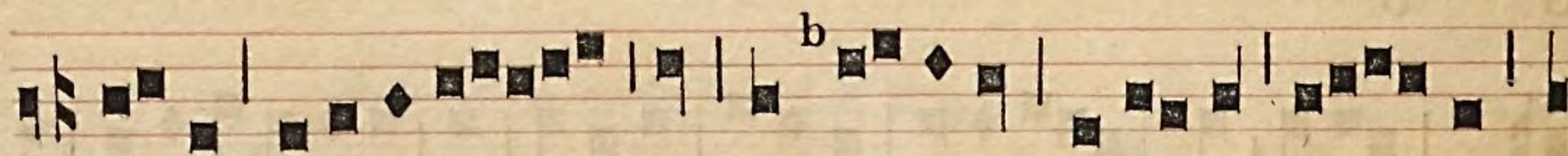
Bei der Einäscherung singen die Cantoren oder der Chor nachstehende Antiphonen:



Im-mu-te - mur ha - bi-tu, in ci - ne-re et ci - li - ci-o:



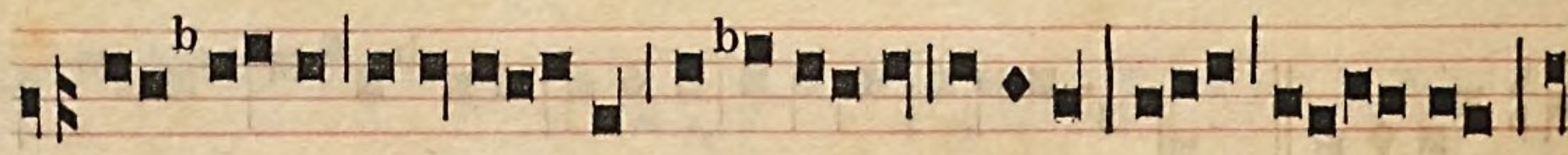
je - ju - ne - mus, et plo - re - mus an-te Do - mi-num: qui - a



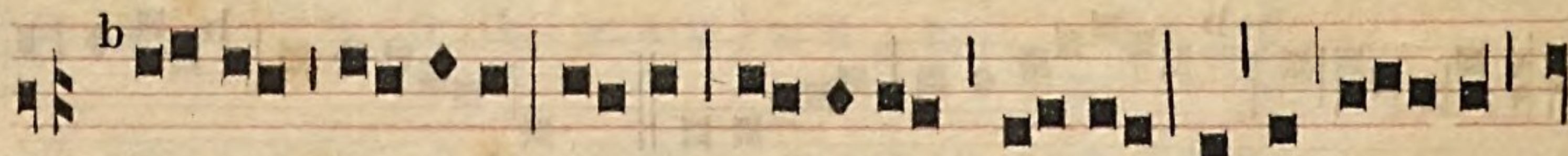
multum mi-se-ri - cors est di - mit-te-re pec-ca-ta nos - tra.



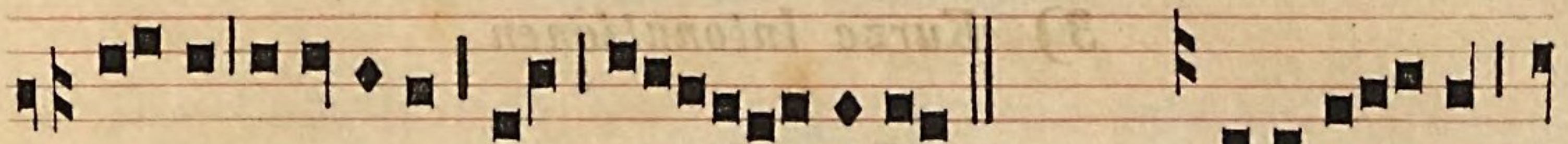
De - us nos - ter. Alia Ant. In-ter ves-ti - bu-lum et al - ta - re



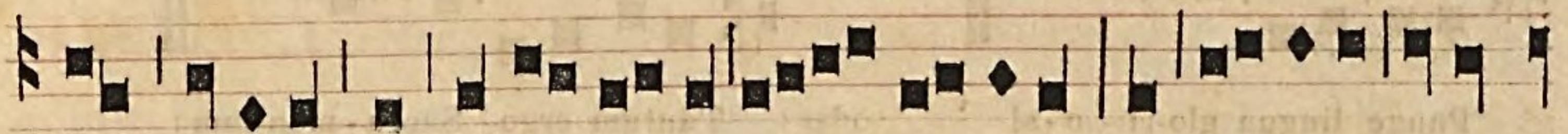
plo - ra - bunt Sa-cer - do - tes mi - ni - stri Domini, et di - cent



Par - ce. Do - mi-ne, par - ce po - pu - lo tu - o: et ne clau - das



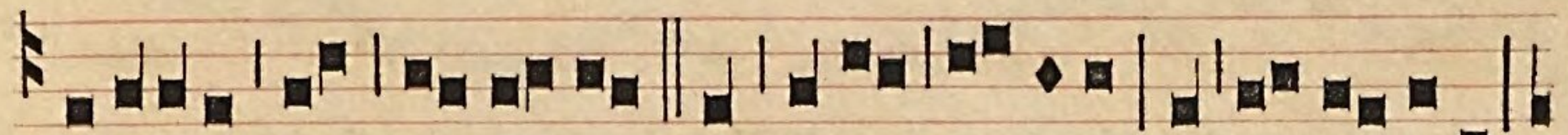
o - ra canenti-um te Do - mi-ne. Seq. R. E-men-de - mus



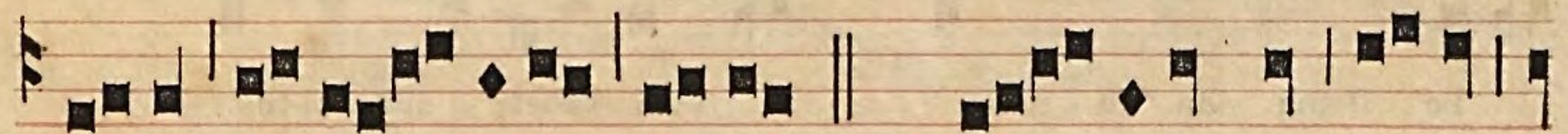
in me-li-u quae ig-no-ran-ter pec - ca - vi-mus: ne su - bi - to praeoc-



cu - pa-ti di - e mor-tis, quaera-mus spa - ti-um poe - ni-ten-ti-ae, et



in-ve-ni-re non pos - su - mus.* At - ten - de Do - mi-ne, et mi - se - re - re:



qui - a pec - ca - vi-mus ti - bi * V. Ad - ju - va nos De - us



sa - lu - ta - ris nos - ter: et propter ho - no - rem nominis tu - i Do - mi - ne



li - be - ra nos. * Atten - de. Glo - ri - a patri et fi - li - o, et

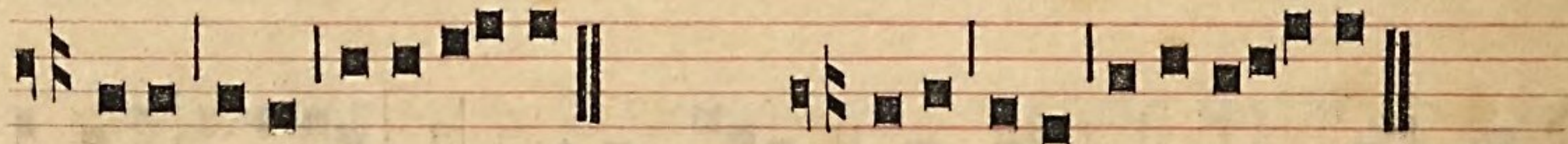


spi - ri - tu - i san - cto.* At - ten - de.

Nach vollendeter Einäscherung ist noch eine Oration.

3) Kurze Intonationen.

a. Zum Segen.



Pange lingua glo-ri - o - si oder: Tantum ergo Sacra - men - tum :
Ge - ni tori ge - ni - to - que.

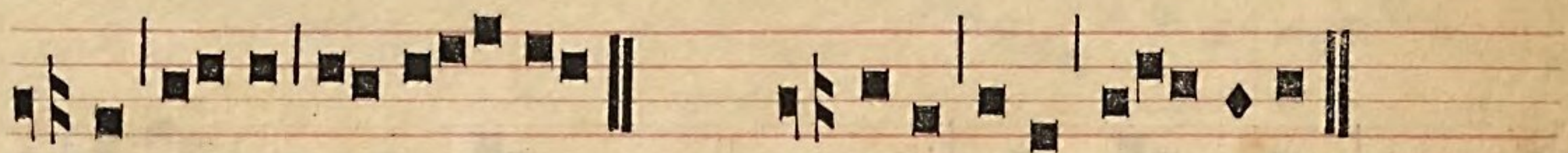
b. Bei Ertheilung des Weihwassers.



Vi - di aquam. As - per - ges me.

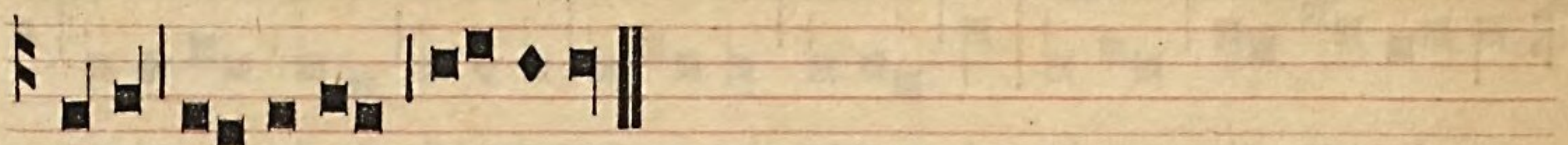
c. Te Deum laudamus.

d. Veni sancte spiritus.



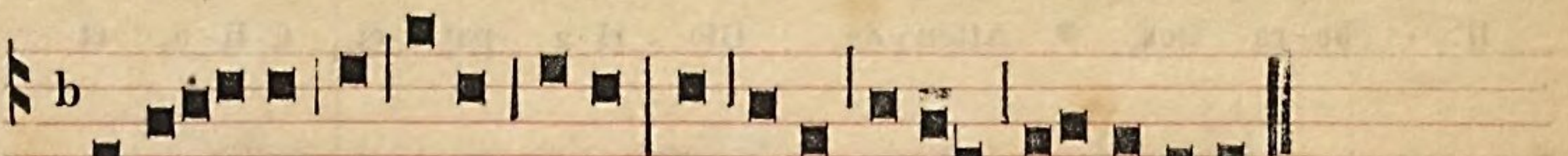
Te Deum lau - da - mus. Veni sancte spi - ri - tus.

e. Veni Creator spiritus.



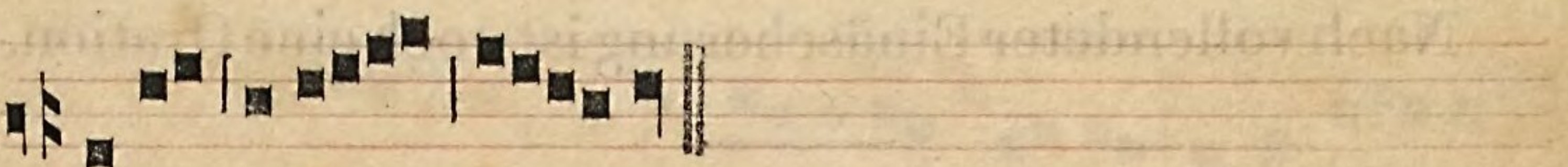
Veni Cre - a - tor spi - ri - tus.

f. Ascendo am Christi-Himmelfahrtstfeste.



As - cen - do ad patrem meum et patrem vestrum. Al - le - lu - ja.

g. Ave maris stella.



A - ve ma - ris stel - la.

4) *Officium Defunctorum.*

Die Antiphonen und Responsorien zum *Officium Defunctorum* finden sich in den Choralbüchern, die Gesänge, welche bei Begräbnissen vorkommen, sind im *Rituale* angegeben. — Zum Schlusse wird hier noch das *Libera* angegeben, wie es im römischen *Directorium* steht.



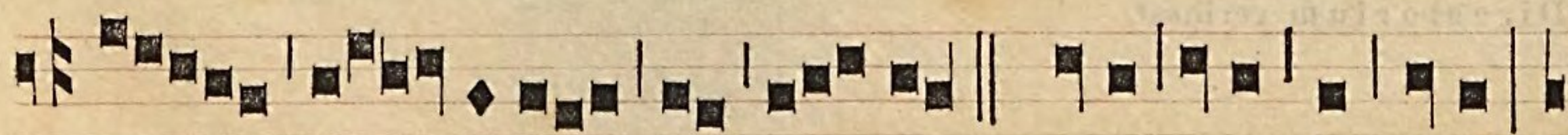
R. Li-be-ra me Do - mi-ne de - mor-te ae - ter - na in



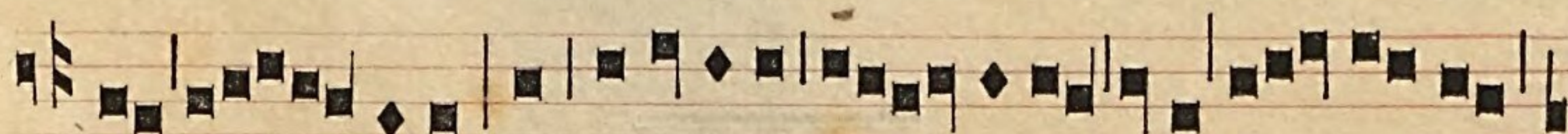
di - e il - la tre - men - da, Quan-do coe - li mo - ven - di



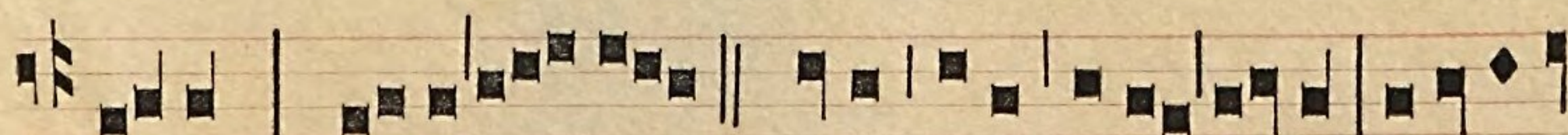
sunt, et ter - ra. Dum ve - ne - ris ju-di-ca



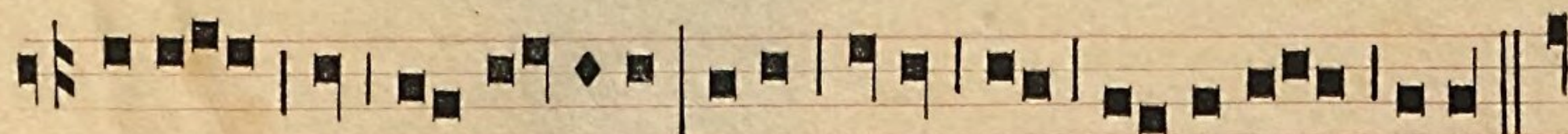
re sae - cu - lum per ig - nem. V. Fremens factus sum ego,



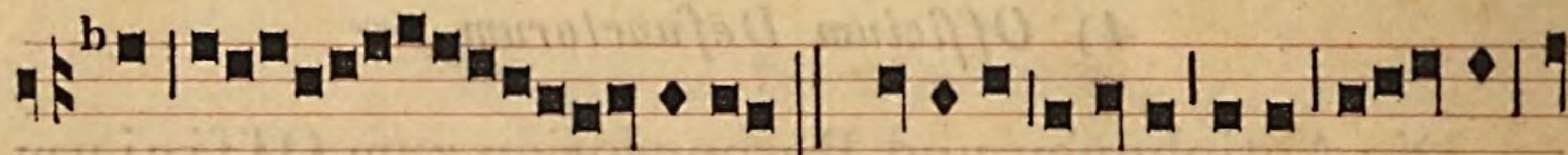
et ti - meo: Dum dis-cus-sio ve - ne - rit atque ven - tu - ra



i - ra, Rep. Quando coe - li. V. Dies il - la di - es i - rae: ca-lami-



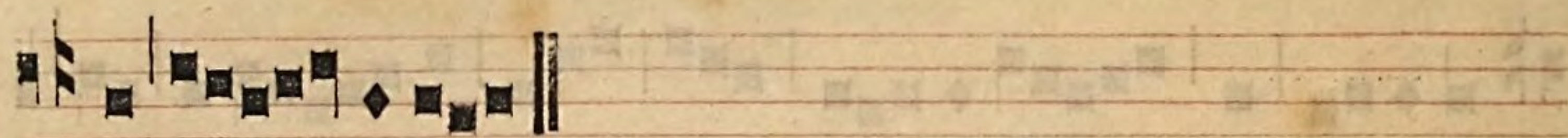
ta - tis et mi - se - ri - ae, di - es magna et a - ma - ra valde



Rep. Dum ve ne ris. V. Requiem aeternam dona e i



Do mi ne: et lux per se tu a lu ce at e i. Rep. Li be ra

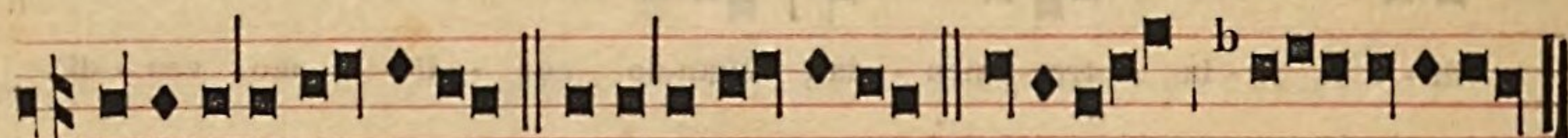


me Do mi ne.

Duo Cantores.

Chor.

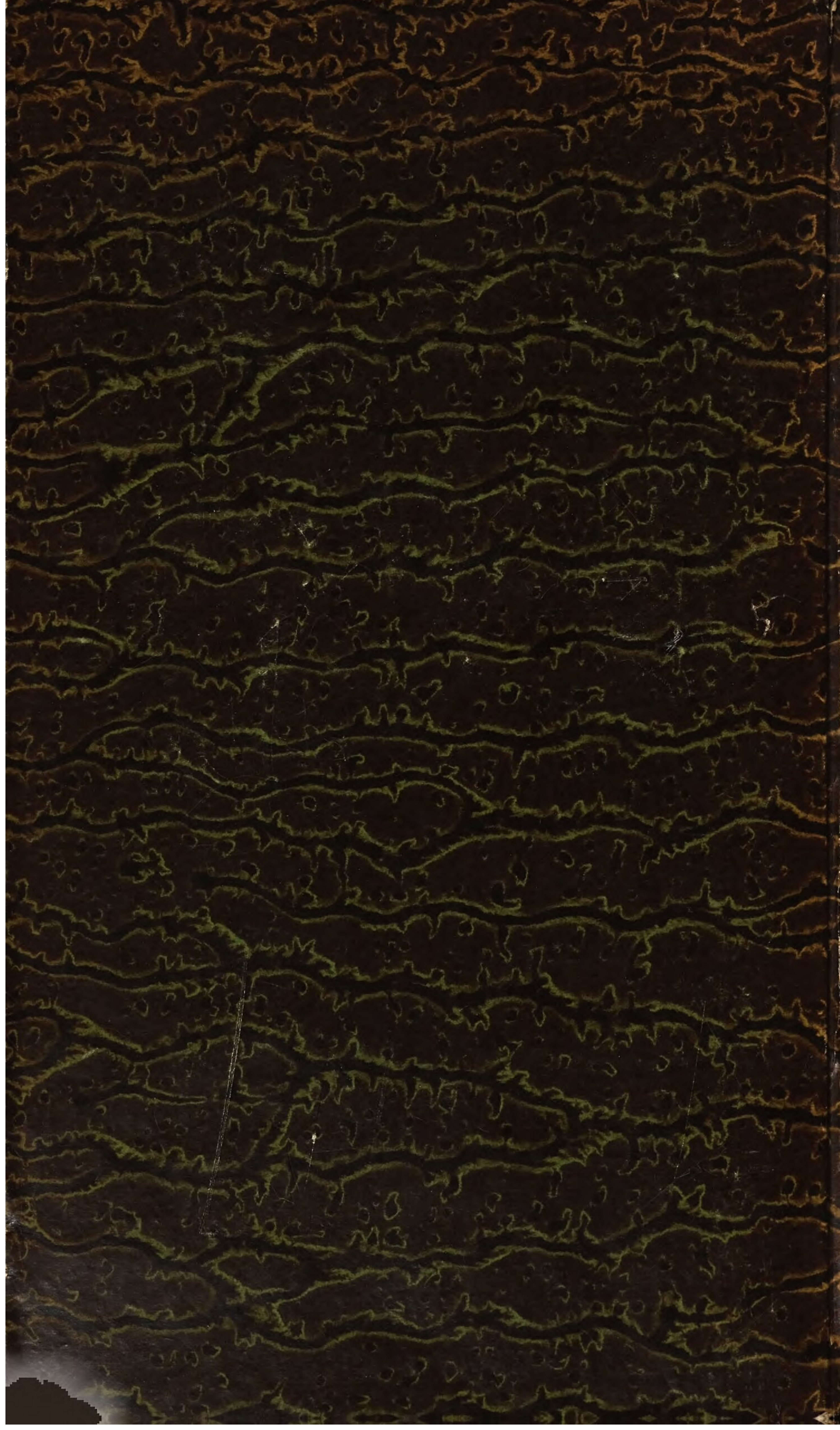
Duo Cantores.



Ky ri e e le i son. Chri ste e le i son. Ky ri e e le i son.

Anmerkung. Das ganze Officium defunctorum sammt den Gesängen bei Begräbnissen ist, als ein für sich bestehendes Ganze, in gleichem Druck und Format mit der Chorallehre, zu haben in Commission der Pustet'schen Buchhandlung (bei C. Pleuger) in Passau. Alle Gesänge sind genau nach dem Römischen Directorium verfasst.

FRIED. LESS
BAMBERG



Vilsecker, Franz Joseph,

Lehre vom römischen Choralgesange zum Gebrauche für Seminarien, Geistliche,
Schullehrer und Choralisten

Passau 1841

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.mus.o.55

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11727365-6